محمد یوسف امتیاز

ایس۔ اے۔ صدیقی

ڈاکٹر ایس۔ اے۔ صدیقی

ادارۂ اشاعتِ اردو بدھوارا بھوپال

بار اول ——— دسمبر ۱۹۷۶ء

تعداد ——— چھ سو

مطبوعہ ——— محبوب پرنٹنگ پریس دیوبند

قیمت ——— -/15 روپے

تقسیم کار

۱۔ مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، اردو بازار جامع مسجد دہلی

۲۔ آفتاب منزل شیخان اوپر کوٹ بلند شہر (یوپی)

ترتیب

انتساب

اردو کی بقا اور تحفظ کے ذمّے داروں

کے نام......

کتاب کے نام سے

گفتگو کا آغاز کتاب کے نام سے کر رہا ہوں جو اس غلط فہمی کا سبب ہو سکتا ہے کہ شاید کتاب کا مقصد ادب کا لسانیاتی مطالعہ ہے۔ ادھر لسانیات نے جب سے ایک باقاعدہ سائنس کی حیثیت اختیار کی ہے اس کے مطالعے کا میدان وسیع سے وسیع تر ہوتا جا رہا ہے چنانچہ آج ادب کا لسانیاتی مطالعہ کوئی نیا موضوع نہیں رہا ہے لیکن اس کتاب کا ایسے کسی مطالعے سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ تو چند ایسے خالص ادبی اور خالص لسانیاتی مضامین کا مجموعہ ہے جو مختلف رسائل اور اخبارات میں شایع ہو چکے ہیں اور یہ نام صرف اس مصلحت کا تقاضا ہے جو نام اور مواد کے درمیان معنی کے رشتے سے پیدا ہوتی ہے اس لیے میں نے ایسے کسی بھی نام سے گریز کی کوشش کی ہے جس سے مصنف کی ذہنی افتاد پر تو روشنی پڑتی ہے لیکن اس سے کتاب کے مافی الضمیر کا کچھ پتہ نہیں چلتا چنانچہ "ادب اور لسانیات" سے بہتر کوئی دوسرا نام اس کتاب کیلیے نظر نہیں آیا ہو سکتا ہے یہ میرا عجز ہو جس کے لیے میں قارئین سے معذرت خواہ ہوں۔

آئیے اس کے بعد کچھ گفتگو ان موضوعات کے بارے میں ہو جائے جو اس کتاب کی وجہ تسمیہ ہیں ادھر گذشتہ چند سالوں کے دوران اردو کے مطالبے میں جہاں ٹھہراؤ سا محسوس ہوا ہے وہیں ہندوستان گیر پیمانے پر ایسے اقدامات بھی ہوئے ہیں جو اردو کے مسئلے کو اگرچہ کلی طور پر ختم نہیں کر دیتے لیکن اس کے مستقبل کی کسی امید افزا صورت حال کا ضرور پتہ دیتے ہیں ہر وہ ریاست جس سے اردو کا کوئی تعلق ہے وہاں اردو کے لیے

کچھ نہ کچھ ہوا ہے ایسا ہی ایک اقدام حکومت پنجاب نے بھی کیا ہے۔ پنجاب سے
اردو کا جو تاریخی رشتہ رہا ہے وہ کسی تعارف کا محتاج نہیں لیکن یہ بھی
حقیقت ہے کہ اردو کبھی یہاں کی علاقائی زبان نہیں رہی تاہم اس کی
جڑیں یہاں اتنی گہری ہیں کہ تقسیم کے ہاتھوں بریدگی کے باوجود آج
بھی پیوست نظر آتی ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ اب یہ جڑیں درخت کی
صورت اختیار نہیں کر سکتیں۔ عملاً یہاں اردو کا مستقبل ختم ہو چکا ہے لیکن
پنجاب کے ساتھ اس کے رشتے نے جو نئے آثار پیدا کیے ہیں وہ پنجاب
کے مختلف اضلاع میں اردو سکھانے کے انتظامات اور بھاشا وبھاگ
میں شعبۂ اردو کی صورت میں دیکھے جا سکتے ہیں اس ادارے کی کارکردگی
سے ہمیں صرف اتنا ہی سروکار ہے کہ اردو کے نام پر یہاں کچھ سرگرمیاں
نظر آجاتی ہیں۔ اس طرح کی ایک سرگرمی وہ اردو سیمینار ہے جو اس دبھاگ نے
ماہ فروری ۱۹۷۶ء کو منعقد کیا تھا جس کے لیے دو مقالے تجویز کیے گئے تھے
(۱) اردو نثر کے ارتقا میں پنجاب کا حصہ (۲) اردو نظم کے ارتقا میں پنجاب کا
حصہ۔ نظم پر مقالہ راقم الحروف کے سپرد کیا گیا تھا لیکن کچھ وجوہ کی بنا پر یہ مقالہ
فروری کے سیمینار میں نہیں پڑھا جا سکا اس کے لیے ۲ مئی ۱۹۷۶ء کو جالندھر میں
دوسرا سیمینار منعقد کیا گیا۔

جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے یہ ایسا موضوع نہیں جسے ایک مضمون
میں سمیٹا جا سکے اس کے لیے پی۔ ایچ۔ ڈی کا مقالہ درکار ہے اور اس پر ڈاکٹر
امرت لال عشرت نے کام کیا بھی۔ موجودہ مقالے میں بہت سے تسامحات ہو سکتے
ہیں لیکن مضمون کی اصل اسپرٹ ان ادبی تحریکات اور رجحانات کا جائزہ لینا ہے
جو پنجاب کو ایک امتیازی حیثیت دیتے ہیں تاہم افراد کا ذکر کیے بغیر گزر
جانا ممکن نہیں لیکن یہ بھی ناممکن ہے کہ پنجاب کے ہر شاعر کو اس تذکرے میں
شامل کر لیا جائے۔ اور یہی وہ پہلو تھا جو بحث کے دوران تنقید کا نشانہ

بنا ایک رجحان یہ بھی تھا کہ مضمون نگار چونکہ غیر پنجابی ہے اس لیے مضمون کا
حق ادا نہیں ہو سکتا بلکہ ایک فاضل نقاد نے تو فرقہ پرستی کی بو سونگھ لی جسے
موصوف نے "نسلی امتیاز" کا نام دے کر اپنی اردو دانی کا اظہار کیا خیر اس
کا تعلق تو سیمینار کی روداد سے ہے جہاں تک مضمون کا تعلق ہے یہ تین
ادوار پر مشتمل ہے ایک اردو کا دورِ آغاز دوسرا ۱۸۵۷ء کے بعد جب یہاں
باقاعدہ ادبی تحریک کا آغاز ہوتا ہے۔ تیسرا ۱۹۴۷ء کے بعد۔ تقسیم کے بعد
پاکستان کے صرف ان شاعروں کا ذکر شامل ہے جو پاکستانی شاعر ہونے کے
بجائے صرف اردو شاعر کی حیثیت سے پہچانے جاتے ہیں۔ ان شاعروں
کا ذکر دراصل ان ادبی سماجی میلانات کا ذکر ہے جو نئی شاعری کو ایک امتیاز
دیتے ہیں ورنہ مضمون کا آخری حصہ مشرقی پنجاب کے شاعروں تک محدود ہے
جس سے یہاں کی موجودہ شعری فضا کا بھی کچھ اندازہ ہو سکتا ہے۔

دوسرا مضمون "اردو مرثیے کی تشکیل جدید اور سراپا" اس تحقیقی مقالہ کا
حصہ ہے جو "مرزا دبیر کی مرثیہ نگاری" کے عنوان سے مسلم یونیورسٹی علی گڑھ
میں پی۔ ایچ۔ ڈی کے لیے ترتیب دیا گیا تھا مقالے میں یہ مضمون اپنی موجودہ
شکل میں نہیں ہے بلکہ ترتیب کے لحاظ سے اس کے مختلف اجزا مختلف
صفحات میں منتشر ہیں جن کو یکجا کر کے ایک مضمون کی صورت دے دی گئی ہے۔

تیسرا مضمون ہے "اردو املا اور مصوتے" یہاں سے لسانیات کی
بحث شروع ہو جاتی ہے یہ مضمون ۱۹۷۳ء میں لکھا گیا تھا اپریل ۱۹۷۵ء
کے آل انڈیا اردو سیمینار منعقدہ نادرن ریجنل لینگویج سنٹر پٹیالہ میں
اسے پیش کرنے کا ارادہ تھا لیکن طوالت کے سبب یہ ارادہ ملتوی کر دینا
پڑا۔ مضمون کے اکثر مقامات کچھ لوگوں کے لیے تفہیم میں دشواری کا باعث
ہو سکتے ہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ یہ دشواری صرف اصطلاحوں تک محدود ہے
ورنہ مضمون باوجود تکنیکی ہونے کے جملہ قارئین خصوصاً اردو زبان کے اساتذہ

کے لیے خاصا مفید ثابت ہو سکتا ہے۔ مضمون میں جو خیالات ہیں وہ حکم
کا درجہ نہیں رکھتے البتہ سفارش کے نقطۂ نظر سے ان پر غور کیا جا سکتا
ہے اور ردّ و قبول کے بعد جو نتیجہ برآمد ہو اردو تحریر میں اس کے اطلاق
کی کوشش کیجانی چاہیے۔ آج اردو املا ایک مسئلہ بنا ہوا ہے اور اس
موضوع پر اتنی قلم فرسائی ہو رہی ہے کہ رہنمائی کے بجائے حیرانی اور
انتشار کا فروغ ہے اس لیے قطعی اور کلی اصول املا کی تدوین ہنوز باقی ہے
ایسی کوشش "اردو املا" (رشید حسن خاں) اور "املا نامہ" (املا کمیٹی ترقی اردو بورڈ)
کی صورت میں نظر بھی آتی ہے۔ "اردو املا" جس محنت اور جانفشانی سے لکھی
گئی ہے اس کی داد نہ دینا زیادتی ہوگی تاہم یہ حقیقت ہے کہ کتاب کی
اصل حیثیت نقول اسناد اور الفاظ کی تعیین ہیئت پر مشتمل ہے اور ایسے
سائنٹفک نظریات اور طریق استدلال کی کمی بری طرح محسوس ہوتی ہے
جو املا کے کسی اصول کی تعمیر میں مدد دے سکیں اس منزل پر صرف لسانیاتی
اصول ہماری مدد کر سکتے ہیں اور یہ حقیقت تسلیم کیجائے یا نہیں لیکن زبان
کا کوئی مسئلہ آج لسانیات کی مدد کے بغیر حل ہونا مشکل ہے چنانچہ
باوجود کوششوں کے اردو تحریر آج بھی انتشار و پراگندگی کا شکار ہے
جس سے اسکو بچانا نہایت ضروری ہے خصوصاً اس وجہ سے آج کوئی
بھی زبان اہل زبان تک محدود نہیں رہ گئی ہے دنیا میں زبانوں کے
مطالعے کا رجحان بہت تیزی سے بڑھ رہا ہے آج دنیا کو جدید
سائنس اور ٹکنالوجی کی جتنی ضرورت ہے اتنی ہی زبانوں کی بھی ہم گھر
میں بیٹھ کر نئی زندگی کا ساتھ نہیں دے سکتے باہر نکلیں گے تو زبانوں
کی بھیڑ نظر آئیگی اس بھیڑ میں زبانوں کو رسم الخط سے بھی پہچانا جاتا ہے
اس لیے کیا یہ مناسب ہے کہ پہچان کے اس وسیلے کو پراگندگی کے حوالے
کر دیا جائے کیا آپ اس صورت حال کا اندازہ کر سکتے ہیں جو غیر اہل زبان

(جن میں ہر ایک کم سے کم گریجویٹ ٹیچر ہوتا ہے) کو اردو پڑھاتے وقت
اس وقت پیدا ہوتی ہے جب انھیں یہ بتایا جائے کہ "کئے" پر ہمزہ کا
استعمال غلط ہے یہ لفظ یائے کے دو نقطوں کے ساتھ "کیے" صحیح
ہے سوال ہوتا ہے کہ یہ لفظ کتابوں میں ہمزہ کے ساتھ ملتا ہے
جواب یہ ہے کہ کتابوں میں غلط لکھا ہوا ہے لیکن کتابوں میں غلط کیوں
ہے؟ بتائیے اس سوال کا کوئی منطقی جواب ہو سکتا ہے اس مرحلے پر صرف
صوتیات ہی ہمارا ساتھ دیتی ہے اور صوتیاتی تجزیہ ہی اس بات کا
فیصلہ کرتا ہے کہ کیا صحیح ہے کیا غلط لیکن صوتیات آخری قانون بھی
نہیں ہے بلکہ روایت کے ساتھ صرفی اصول بھی یہاں کام کرتے ہیں
اردو میں ایسے الفاظ ملتے ہیں جن کے املا کی کوئی صوتیاتی توجیہہ
نہیں ہو سکتی مثلاً "ہوئی" اس لفظ میں واؤ ایک طویل مصوتہ ہے لیکن
خفیف بولا جاتا ہے تاہم واؤ چونکہ لفظ کے مادّے "ہو" میں شامل
ہے اور "ی" (ای) تصریفی لاحقہ ہے اس لیے اصلاً اس لفظ کا املا
صحیح ہے گویا زبان کا املا لسانیات سے ماورا کوئی مسئلہ نہیں ہے
لہٰذا اس کا حل بھی لسانیات ہی کے دائرہ کار میں آتا ہے جسکے بغیر ایسی
ہی سفارشات ظہور میں آئیں گی جیسی کہ اردو املا میں جہاں نمائش اور ستائش
جیسے الفاظ یائے بالکسر سے لکھے جاتے ہیں الف ممدودہ کے ساتھ
زبر کا استعمال جائز رکھا ہے اور ہمزہ کے استعمال کو اسما و افعال میں تقسیم
کر دیا ہے

"اردو زبان اور ذیلی صوتیے" زبان کے خالص تکنکی مسائل پر مبنی
ہے اس کا بنیادی موضوع ذیلی صوتیہ ہے جس کی تفہیم صوتیے کے تصور
پر مبنی ہے صوتیہ کیا ہے یہ واضح ہو جانے کے بعد "ذیلی صوتیہ"
کوئی مسئلہ نہیں رہ جاتا پھر بھی اس کا ادراک کسی حد تک دشوار ہے

اور زبانوں کی تفریق کے ساتھ دشوار تر ہو جاتا ہے چونکہ ذیلی صوتیے بول چال کی سطح پر تو کوئی مسئلہ ہوتے ہی نہیں یہ تو تحریر و تقریر کے عدم تعاون سے پیدا ہوتے ہیں اس لیے ان کا وجود و عدم بڑی حد تک رسم الخط کی استعداد پر بھی منحصر ہے جہاں تک اردو رسم الخط کا تعلق ہے باوجود بہت سی بے قاعدگیوں اور بوالعجبیوں کے اس صوتی آمالی کا شکار نہیں ہے جہاں علامتیں ماحول کی تخصیص سے متاثر ہو کر اپنی حیثیت کا بٹوارا کر لیتی ہیں اس لیے میں ذاتی طور پر اردو میں ذیلی صوتیوں کے وجود کا قائل نہیں ہوں لیکن اس رائے کا آزادانہ تغیر سے کوئی تعلق نہیں آزادانہ تغیر تو ہر بڑی زبان کی تقدیر ہوتی ہے لیکن یہ تقدیر زبان کی داخلی وضاحت کے بجائے خارجی عوامل کے تابع ہوتی ہے۔ اور ذیلی صوتیے اگر زبان کے توضیحی مطالعے کی پیداوار ہیں تو ان کا تعلق تکملی بٹوارے سے ہے البتہ مستقبل میں اس کو ثابت کیا جا سکا تو مجھے اپنی رائے پر اصرار بھی ہوگا

مارفیم ایسا لفظ ہے جو مارفیا سے مشابہت کی وجہ سے نہ صرف عجیب و غریب بلکہ سنسنی خیز معلوم ہوتا ہے یہ انگریزی میں لسانیات کی وہ اصطلاح ہے جو زبان کے صرفی مطالعے میں کام آتی ہے اس لیے صرفیہ اس کا مناسب ترجمہ ہو سکتا ہے لیکن صرفیہ زیادہ دور تک ہمارا ساتھ نہیں دیتا اس لیے مصلحتاً مارفیم ہی کی اصطلاح استعمال کی ہے اس کے بعد اردو رسم الخط اور اس کے تعلیمی مسائل وہ مضمون ہے جو آل انڈیا اردو سیمینار ([illegible] اپریل [illegible]) پٹیالہ میں پڑھا گیا اس مضمون میں اکثر مقامات ایسے ہیں جنھیں تکرار سے تعبیر کیا جا سکتا ہے لیکن اس طرح کے موضوعات میں تکرار و اعادہ لازمی امر ہے اس کے باوجود اردو علامتوں کے بارے میں کچھ ایسے تصورات بھی ہیں جنکو اضافے سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اور اردو اساتذہ کے لیے مفید ثابت ہو سکتے ہیں،، آخر میں دو مختصر مضامین ہیں ،، اردو میں لسانیاتی

شعور کا آغاز ،، اور ،، اردو میں لسانیاتی اصطلاحیں ،، اول الذکر کا تعلق اس مفروضے سے ہے کہ زبانوں کے تقابلی مطالعے کو ندا سب سے پہلے یورپ والوں کے ذہن میں لپکا تھا حالانکہ ہندوستان میں خان آرزو نے اس رجحان کو یورپ والوں سے بہت پہلے پیش کر دیا تھا۔ اردو میں خان آرزو کو شعر و ادب یا پھر ادب کی تاریخ کے واسطے سے پہچانا جاتا ہے۔ ان کی زبان دانی کی بات تو برسبیل تذکرہ آجاتی ہے البتہ ڈاکٹر سید عبداللہ نے ،، مباحث ،، میں ان کی لسانی حیثیت پر اچھی خاصی روشنی ڈالی ہے پھر بھی اس امر کی ضرورت باقی ہے کہ لسانیات کے تعلق سے خان آرزو پر تحقیقی کام کیا جائے اور اس میدان میں ان کی حیثیت کو عام کیا جائے۔

اردو میں اصطلاحوں کا جہاں تک تعلق ہے یہ کوئی نیا مسئلہ نہیں ہے بلکہ اب تو اس سلسلے میں بہت سا کام ہو چکا ہے اور ہو رہا ہے البتہ لسانیاتی اصطلاحوں کا وہی حال ہے جو اردو میں خود لسانیات کا اب تک جو اصطلاحات ترجمہ ہوئی ہیں انھوں نے اردو لسانیات کے قافلے کو آگے بڑھانے میں مدد دی ہے پھر بھی اکثر ترجمے غیر شافی ہیں قطع نظر ان اصطلاحات کے جن تک اردو والوں کی دسترس بھی نہیں ہوئی چنانچہ اصطلاحوں کے جائزے میں جہاں دوسروں کے خیالات سے اختلاف کی جسارت کی ہے وہیں ذاتی رائے کے اظہار کی کوشش بھی ہے۔

آخر میں اتنا اور عرض کرنا ہے کہ لسانیات سے میرا براہ راست کوئی تعلق نہیں رہا یہ مضامین تو اس ناپختہ ذہن کی پیداوار ہیں جسے اتفاق سے لسانیات کے ایک شعبے[1] میں کام کرنے کا موقع مل گیا ہے یہاں غیر اہل زبان

---

[1] سینٹرل انسٹی ٹیوٹ آف انڈین لنگویجز میسور

کو اردو کی تعلیم سے تعلق لے زبان کے اکثر مسائل سے عملی واسطے کی حیثیت اختیار کی جس کا نتیجہ آپ ان صفحات کی صورت میں دیکھ رہے ہیں اس مقام پر ایک شخصیت کا تذکرہ بھی ضروری ہے یعنی ڈاکٹر او این کول پرنسپل ناردرن ریجنل لینگویج سنٹر پٹیالہ جنھوں نے نہ صرف یہ کہ میرے اس ذوق کو مہمیز کیا کہ اکثر مری رہنمائی بھی فرمائی اور جیسا کہ ابھی ذکر ہوا لسانیات سے میرا براہ راست کوئی تعلق نہیں یہ تو جمال ہم نشیں کا اثر ہے۔ دگر نہ من ہماں خاکم کہ ہستم

ایس، اے، صدیقی

ناردرن ریجنل لینگویج سنٹر پٹیالہ

۱۴۷۰۰۲

اردو نظم کے ارتقا میں پنجاب کا حصہ

(یہ مقالہ ۲ مئی ۱۹۷۶ء کو جالندھر میں منعقدہ ایک سمینار میں پڑھا گیا تھا)

زیر نظر موضوع پر بحث کرنے سے پہلے چند باتوں کا طے ہو جانا بہت ضروری ہے جن میں اہم ترین یہ سوال ہے کہ پنجاب اصل میں ہے کیا؟ یعنی جغرافیائی اور لسانی اعتبار سے اس کے حدود کیا ہیں اور ان حدود کا اردو سے کیا رشتہ رہا ہے اس کے بعد یہ مسئلہ توجہ طلب ہے کہ اس مقالے میں نظم سے مراد کیا ہے؟ مناسب ہوگا اگر ہم پہلے اس مسئلے پر بحث کرلیں کہ نظم کیا ہے؟

اردو ادب میں نظم کا لفظ دو معنوں میں استعمال ہوتا ہے یعنی نظم بالمقابل نثر اور نظم بالمقابل غزل جہاں تک پہلی تعریف کا تعلق ہے یہ کسی تعارف کی محتاج نہیں لیکن دوسری تعریف کے پیش نظر نظم ایسی صنف شاعری ہے جو نہ تو غزل کی طرح قیود میں جکڑی ہوئی ہے اور نہ مختصر اور نہ ہی مثنوی کی طرح طویل نہ قصیدے یا مرثیے کی طرح کسی خاص ماحول اور ارکان کی پابند یہ تعریف بہت حد تک نظم کی خصوصیات کا احاطہ کر لیتی ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ یہ نظم کی کما حقہٗ تعریف نہیں ہے اور نہ ادب میں اس کی کوئی متعینہ تعریف ملتی ہے اس کے باوجود نظم کو دیگر اصناف سخن کے مقابل آسانی سے پہچان لیا جاتا ہے اور قاری یا سامع کا ذہن خود بخود نظم اور دیگر اصناف سخن کے درمیان امتیاز قائم کر لیتا ہے بہر حال مزید تشفی کیلیے اتنا اور کہہ سکتے ہیں کہ نظم وہ

صنف شاعری ہے جو کسی مخصوص عنوان کے تحت لکھی جائے اور کسی
خاص ہیئت کی پابند نہ ہو مثال میں ہم ان نظموں کو پیش کر سکتے ہیں۔
"ہمالیہ"، "برکھا رُت"، "حبِ وطن اور خضرِ راہ وغیرہ

دراصل واقعہ یہ ہے کہ نظم بالمقابل غزل کی تعریف بہ حیثیت ایک
منفرد صنف شاعری اردو میں نہیں ملتی اردو ادب میں جملہ اصناف سخن پر
تحقیقی و تنقیدی مباحث کے ساتھ ان کی تعریفات پر بھی بحث ملتی
ہے لیکن نظم پر نوعی حیثیت سے اس طرح کا کوئی مواد نہیں ملتا جب کہ
تاریخی، تحقیقی اور تنقیدی نقطۂ نظر سے اس پر بہت سا لٹریچر مل جاتا ہے
اس کی ایک وجہ شاید یہ لفظ خود بھی ہو سکتا ہے چونکہ یہ لفظ شاعری کے
لیے بھی استعمال ہوتا ہے دوسرے ایک سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ دنیا
میں زبان کا آغاز نظم سے ہوا ہے لہٰذا اردو کے آغاز میں بھی کچھ اس
طرح کی نظمیں ملتی ہیں جن کو بے ضابطہ شاعری کہہ سکتے ہیں اور بہ حیثیت
صنف ان کو کسی مخصوص خانے میں نہیں رکھا جا سکتا زبان کے ساتھ ساتھ
یہ بے ضابطہ شاعری بھی آگے بڑھتی رہی ہے جس کے لیے نہ تو موضوع کی
قید ہے اور نہ ہیئت کی اور شاید اسی خصوصیت نے اس کو کسی تعریف سے
بھی بے نیاز کر دیا ہے بہر حال نظم پر اس بحث کے بعد اب یہ سوال
طے کرنا باقی ہے کہ زیرِ نظر عنوان میں نظم بالمقابل غزل ہے یا نظم بالمقابل
نثر اگر عنوان کا مقصد نظم بالمقابل نثر ہے تو اردو نظم کے بجائے
"اردو شاعری" زیادہ بہتر عنوان رہتا لہٰذا موجودہ عنوان کے ساتھ
ذہن خود بخود نظم بالمقابل غزل کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جس کی تعریف
اوپر گزر چکی ہے اس گمان کو تقویت اس حقیقت سے بھی ملتی ہے کہ پنجاب
کا اس نظم سے ایک تاریخی رشتہ رہا ہے جب کہ ۱۸۵۷ء کے بعد اردو
شاعری ایک نیا موڑ لیتی ہے اور جدید شاعری کے نام سے لاہور میں

وہ باب قائم ہوتا ہے جس کا ذکر کیے بغیر اردو شاعری کی تاریخ
مکمل نہیں ہو سکتی تاہم عنوان کا یہ مقصد موضوع کی تحدید کر دیتا ہے
اور آزادی سے بحث کرنے کی گنجائش ختم ہو جاتی ہے اس کے علاوہ
سیمینار کے دو مقالے تجویز کیے گئے تھے "(۱) اردو نثر کے ارتقاء
میں پنجاب کا حصہ (۲) اردو نظم کے ارتقا میں پنجاب کا حصہ" غالباً
یہاں نظم کا لفظ نثر کی رعایت سے استعمال کیا گیا ہے لہٰذا اس
مقالے میں نظم سے مراد شاعری ہی لیا جائے تو مناسب ہوگا اس طرح
پنجاب کی ان تمام خدمات کا احاطہ کیا جا سکتا ہے جو اس نے اردو
شاعری کے لیے انجام دی ہیں۔

آئیے اس کے بعد پنجاب کے حدود اربعہ سے بھی بحث کر لیں
یعنی وہی سوال جسے ہم اوپر چھوڑ آئے ہیں یہ ایک حقیقت ہے کہ
ادبی و لسانی جغرافیہ سیاسی جغرافیے سے مختلف ہوتا ہے اور زیادہ
طول و عریض بھی لہٰذا موجودہ پنجاب کی سیاسی حد بندیاں کچھ بھی
ہوں لیکن ادبی و لسانی نقطۂ نظر سے پنجاب کا جغرافیہ وہی ہے جو اس
نام کے معنی پر دلالت کرتا ہے یہی وہ سرزمین ہے جہاں سنسکرت زبان
کی داغ بیل پڑی یہیں پر وید لکھے گئے یہیں اپنشدوں کا جنم ہوا
اور یہی علاقہ ان لسانی تحریکات کا سرچشمہ ہے جو بعد کو ہندوستان
کے مختلف علاقوں میں رونما ہوتی رہیں اور اسی علاقے سے اردو
کی پیدائش کا رشتہ بھی جوڑا جاتا ہے گو حافظ محمود شیرانی کا یہ دعویٰ
جھٹلایا جا چکا ہے کہ اردو پنجاب میں پیدا ہوئی لیکن اس کے باوجود
اردو کا پنجاب سے جو تاریخی رشتہ ہے وہ ایک اٹل حقیقت ہے
اور حافظ شیرانی کے ناقد پروفیسر مسعود حسین خان بھی داستان کا
آغاز پنجاب ہی سے کرتے ہیں (ملاحظہ ہو مقدمہ تاریخ زبان اردو صفحہ ۱۱)

لیکن اس رشتے کا ذکر کرتے ہوئے ہمیں ہندوستانی تحقیق کے اس رجحان پر بھی نظر رکھنی چاہیے جہاں کسی چیز کے آغاز وارتقا کے رشتے تخلیق آدم سے ملا دیے جاتے ہیں اس رجحان سے اگر فائدہ اٹھانا چاہیں تو اردو کی تاریخ میں ایک قدیم نام پرتھوی راج کے درباری شاعر چندر بردائی کا نظر آئے گا جو لاہور کا رہنے والا تھا دکیفیہ صفحہ ۱۹ سنہ ۱۹۳۲ء) چندر بردائی کو اردو کا شاعر تسلیم کیا جائے یا نہیں لیکن اردو کی تاریخ جو آریوں کے داخلۂ ہند سے شروع ہوتی ہے وہاں ایک منزل یہ بھی ہے جس کے بعد ایک نام "ابو عبداللہ" کا نظر آتا ہے حافظ شیرانی اس کو لاہور کا سب سے پہلا شاعر بتاتے ہیں (پنجاب میں اردو صفحہ ۴ طبع سوم) جس کا تعلق غزنوی عہد سے ہے لیکن حافظ شیرانی نے ایسی کوئی تفصیل نہیں دی جس سے یہ پتہ چل سکے کہ "ابو عبداللہ" اردو کا پہلا شاعر تھا یا پنجابی کا یا فارسی کا پہلا لاہوری شاعر چنانچہ اولیت اب بھی مسعود سعد سلمان ہی کو حاصل ہے مسعود سعد سلمان کی وفات سنہ ۱۱۲۵ء اور سنہ ۱۱۳۰ء کے درمیان ہوئی تھی ان کا کلام اگرچہ دستیاب نہیں ہے لیکن زبان کے تاریخ نگار اس پر متفق ہیں کہ انھوں نے ہندی زبان میں شاعری کی تھی اور اس کی سب سے بڑی شہادت یہ ہے کہ حضرت امیر خسرو رحمۃ اللہ علیہ ان کے ایک ہندی دیوان کا تذکرہ کرتے ہیں اگرچہ وہ لاہوری اور دہلوی زبان کے درمیان فرق بھی کرتے ہیں لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہندی یا ہندوی کا لفظ کسی مخصوص علاقے کی بولی کا نام نہیں تھا اس لیے کہ دہلی میں شیخ نظام الدین اولیاء کے یہاں گائی جانے والی قوالیوں کی زبان کو بھی ہندوی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے (مقدمہ تاریخ زبان اردو صفحہ ۱۲۹) جس سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ شمالی ہند کی وہ مشترکہ بولی جس کا کوئی مخصوص

ڈھانچا متعین نہ ہوا تھا اور جو مختلف علاقوں میں مختلف خصوصیات کے ساتھ بولی جاتی تھی اب ہند کی رعایت سے ہندی یا ہندوی کے نام سے پکارا جاتا تھا اس لسانی پس منظر میں شیخ فرید کو زیادہ اہمیت حاصل ہے چونکہ ان کے یہاں اسی کھڑی بولی کے اثرات پائے جاتے ہیں جن پر اردو کی موجودہ لسانی اساس قائم ہے شیخ فرید کو پنجاب میں تاریخی اور مذہبی اہمیت حاصل ہے ان کا زمانہ سنہ ۱۱۷۳ء سے سنہ ۱۲۶۶ء تک ہے ان کے مندرجہ ذیل اشعار اکثر نقل کیے جاتے ہیں —

وقت سحر وقت مناجات ہے — خیز دراں وقت کہ برکات ہے
نفس مبادا کہ بگوید ترا — خسپ چہ خیزی کہ ابھی رات ہے
با دم خود ہمدم ہشیار باش — صحبت اغیار بوری بات ہے
با تن تنہا چہ روی زیں زمیں — نیک عمل کن کہ وہی سات ہے
پند شکر گنج بدل جاں شنو — ضایع مکن عمر کہ ہیہات ہے

اس سلسلے میں ایک نام پانی پت کے حضرت بوعلی شاہ قلندر کا بھی ہے ان کی وفات کا زمانہ سنہ ۱۳۲۴ء ہے انھوں نے شیخ نظام الدین اولیاء سے ہندی دوہڑے میں مشاعرات کیے تھے (پنجاب میں اردو صفحہ ۱۵) ان کا ایک شعر منقول ہے

سجن سکارے جائیں گے اور نین مریں گے روئے — بدھنا ایسی رین کر بھور کدی نہ ہوئے

بہرحال اب تک کی اس بحث کو مقالے کی تمہیدی اساس سمجھنا چاہیے اور جو نام اس سلسلے میں آئے ہیں ان کا تعلق اس تاریخی حقیقت سے ہے کہ پنجاب کا نہ صرف اردو زبان کی نشو و نما بلکہ ادبی فروغ میں بھی بڑا حصہ رہا ہے اور اگرچہ یہ صحیح ہے کہ پنجاب میں اردو شاعری کی تاریخ سنہ ۱۸۵۵ء کے بعد شروع ہوتی ہے لیکن اوپر کی بحث سے

یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ اردو نظم کا آغاز پنجاب ہی سے ہوا اور حضرت امیر خسرو کی شہادت کی موجودگی میں تو پہلا دیوان یہیں لکھا گیا لیکن اس کے بعد اس تمام دور میں جب کہ ادب کی تاریخ دکن، دہلی اور لکھنؤ میں مرتب ہو رہی تھی پنجاب کا اردو شعر و ادب سے کوئی علاقہ نہ رہا ہوگا قیاس اس کو تسلیم نہیں کرتا لیکن اردو میں زیادہ تر ادبی تاریخیں علاقائی پس منظر میں مرتب ہوتی رہی ہیں جس کا نتیجہ یہ ہے کہ پنجاب کے اکثر شاعر دلی اسکول میں شمار ہوتے ہیں۔

دراصل دکن دہلی اور لکھنؤ ادب کی تاریخ میں اتنے بڑے دبستان رہے ہیں کہ ۱۸۵۷ء تک کی ساری ادبی تاریخ گویا ان دبستانوں کی تاریخ ہے پھر بھی مخصوص تاریخی و تحقیقی مباحث میں ان مراکز سے ہٹ کر کچھ ایسے نام مل جاتے ہیں جن کو ہم پنجاب میں اردو شاعری کے تعلق سے استعمال کر سکتے ہیں اس طرح کا ایک نام شیخ اسحٰق لاہوری کا ہے ان کا ذکر اردو کے قدیم نصابوں کے سلسلہ میں ملتا ہے جو نظم میں لکھے جاتے تھے یہاں نصاب سے مراد وہ کتابیں ہیں جن سے اردو کے ذریعے فارسی اور عربی کے الفاظ سکھائے جاتے تھے جیسا کہ حضرت امیر خسرو سے منسوب مثنوی ،، خالق باری ،، ہے چنانچہ شاہجہاں کے عہد میں شیخ اسحٰق لاہوری نے اس طرح کا ایک منظوم نصاب ترتیب دیا تھا جس کا نام ،، فرخ صبیان ،، ہے (مباحث صفحہ ۱۱۰-۱۱۱) اس کے بعد ،، غرائب اللغات ،، کے مؤلف میر عبدالواسع ہانسوی کا ذکر کیا جا سکتا ہے جنھوں نے عالمگیر کے زمانے میں ایک منظوم نصاب ،، حمد باری ،، یا جان پہچان ،، ترتیب دیا تھا اس کے علاوہ حافظ شیرانی نے اپنی تصنیف میں پنجاب میں اس دور کے اردو شاعروں کی ایک

فہرست ترتیب دی ہے اس فہرست میں جو نام نظر آتے ہیں وہ یہ ہیں شیخ عثمان، شیخ جنید، شیخ غنی ولی رام، مولانا عبدی، ناصر علی سرہندی، محمد فاضل الدین بٹالوی، شیخ محمد نور موسیٰ، غلام قادر شاہ، شیخ نصیر اسحٰق شاہ مراد، محمد جان، بدھ سنگھ، خفیہ بیگم جس کے بارے میں شیرانی لکھتے ہیں ،، ایک دلچسپ پہلو ،، اس عہد کا یہ ہے کہ عورتیں بھی اردو شاعری کرنے لگیں ہیں۔ شیرانی نے خفیہ بیگم کی ایک غزل بھی نقل کی ہے

اتنا سخن ہے دل میں سمائی ہو جائیگی — جہاں منہ سے بات نکلی پرائی ہو جائیگی
اب پھول سے جدا نہ کرو عندلیب کو — فصل خزاں میں آپ جدائی ہو جائیگی

اس غزل کی ردیف پر پنجابی لب و لہجے کا اثر غالب ہے اردو کے مقابل پنجابی کا رجحان ہے کہ اس میں طویل مصوتے خفیف ادا کیے جاتے ہیں چنانچہ ہوجائے کا طویل مصوتہ ،، و ،، خفیف مصوتے پیش کی طرح ادا ہو رہا ہے اس کے بعد میر صابر، رحمان، نعمت اللہ، نامدار خاں، محمد غوث بٹالوی، وارث شاہ وغیرہ کا تذکرہ آتا ہے وارث شاہ پنجابی کا ایک عہد ساز شاعر ہے حافظ شیرانی نے اس کی اردو غزل نقل کی ہے جس کے دو شعر ہیں۔

جب دن گئے ساجن بچھڑتے ہیں تس دن سے دل بیمار ہوا — اب کٹھن بنا کیا کر گزروں گھر بار بھی بیزار ہوا
دن رات تمام آرام نہیں اب شام ٹری وہ شام نہیں — وہ ساقی فتنہ جام نہیں آ مینا مے دشوار ہوا

مزید جن شاعروں کے نام نظر آتے ہیں ان میں خوشدل، فدوی لاہوری، حضرت مراد شاہ، رام کشن، غلام قادر جلال پوری شامل ہیں ان میں فدوی لاہوری اور غلام قادر کو زیادہ اہمیت حاصل ہے فدوی کا شمار ان لوگوں میں ہوتا ہے جن کو سودا نے اپنی ہجووں کے ذریعے دوام بخشا ہے فدوی غالباً بغرض تجارت فرخ آباد میں قیام پذیر رہے تھے وہیں سودا سے ان کے مناقشے ہوئے کلام دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ فدوی کو شعر گوئی

پر قابو حاصل تھا۔

مژہ کی نوک سینے میں نگاہِ یار لے ڈوبی ہاں جیسے بال توڑنے میں سری یکبار لے ڈوبی
نہ پوچھو رنگ منہدی کا کفِ قاتل اِسے یارو ہو کسی کے خون میں اس ہاتھ کو تلوار لے ڈوبی

غلام قادر کی شیرانی نے ایک غزل نقل کی ہے جو سراج اور نگ آبادی کی مشہور غزل ،، خبرِ تحیّرِ عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی ،، کی بحر میں ہے شیرانی کا قول ہے کہ غلام قادر کی یہ غزل سراج کی غزل کے جواب میں ہے

—— سراج کو اگرچہ غلام قادر پر زمانی تقدم حاصل ہے اس لیے کہ شیرانی نے اس کو تیرھویں صدی ہجری کے نصف اول میں جگہ دی ہے جب کہ سراج کی مدت حیات بارھویں صدی میں واقع ہوتی ہے تاہم اس طرح کے آثار و شواہد کا پتہ نہیں چلتا کہ غلام قادر تک سراج کی غزل پہونچی تھی بالفرض غلام قادر کی غزل سراج کے غزل کے جواب میں ہے تو باوجود اس کے کہ غلام کی غزل کو سراج کی غزل پر برتری نہیں دی جاسکتی لیکن یہ سراج کی غزل کے جواب میں ایک کامیاب کوشش ہے جس سے اس کی قدرتِ کلام کا پتہ چلتا ہے۔

تیرے رخ کی تابِ جمال سے نہ قمر کی وہ قمری رہی
نہ سمن کی سیم بری رہی نہ چمن کی جلوہ گری رہی
کرے خوش خرامی کی طرز میں تیرے سرو قد کی برابری
یہ ہوس ہمیشہ ہوا میں بھی بخیال کبک دری رہی
بجناب حضرتِ عشق جب لیا دریں نسخۂ صلحِ کل
نہ کسی سے جنگ و جدل رہا نہ کسی سے کینہ وری رہی
نگہِ عنایت یار کی کروں کس زباں سے صفت بیاں
کہ کرم سے حالِ غلام پر وہی عین خوش نظری رہی۔

اس کے علاوہ مخصوص اصنافِ سخن کے تاریخی تذکروں میں بھی کچھ ایسے نام مل جاتے ہیں جن کا تعلق مذکورہ بالا دبستانوں سے نہیں ہا اس طرح کا ایک نام سکندر پنجابی کا ہے جو مرثیے کی تاریخ میں نظر آتا ہے جملۂ معترضہ کے طور پر یہاں مرثیے کا بھی ذکر کرتے چلیں۔ چونکہ یہ اردو کی اہم ترین صنف شاعری ہے اس لیے پنجاب میں اردو نظم کے ارتقا میں اس تاریخی کڑی کو بھی کیوں فراموش کیا جائے۔

شمالی ہند میں اردو شاعری کو ولی کی آمد سے تحریک ملتی ہے لہٰذا مرثیے کی تاریخ بیان کرتے ہوئے شمالی ہند میں اس کے آغاز وارتقاء کے رشتے بھی دکن ہی سے ملائے جاتے ہیں جب کہ شمالی ہند میں مرثیے کی اپنی جداگانہ تاریخ ہے اس تاریخ میں دہلی کا خاصا حصہ ہے لکھنؤ کے بغیر مرثیے کی تاریخ کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا یہ سب کچھ سہی لیکن مرثیے کا ادبی معیار سکندر سے شروع ہوتا ہے۔ یہ سکندر پنجاب کے کس شہر سے تعلق رکھتے تھے اس کا کسی تذکرہ نگار نے ذکر نہیں کیا لیکن ان کا پنجابی ہونا تذکروں سے ثابت ہے اکثر تذکروں میں ان کی شمولیت ہی اس بات کی دلیل ہے کہ ان کے مرثیوں کا شعری معیار کافی اونچا تھا۔ سکندر کا تعلق اٹھارھویں صدی عیسوی ہے۔ سفارش حسین نے ان کو اپنے زمانے کے مرثیہ کہنے والوں کا سالار کہا ہے (اردو مرثیہ صفحہ ۲۲۳) اس طرح اگر تلاش و تجسس سے کام لیا جائے تو پنجاب میں اردو نظم کے ارتقا کی کڑیاں ہر دور میں مل جاتی ہیں۔

اس کے بعد پنجاب میں اردو نظم کی تاریخ وہاں سے شروع ہوتی ہے جہاں دلی اور لکھنؤ کی ادبی روایتیں دم توڑ دیتی ہیں اب زمانہ بدل چکا تھا حالات مختلف ہوگئے تھے اس لیے ادب کو بھی اب نئی روایات کی ضرورت تھی۔ نیا زمانہ نیا ماحول اور نیا سماج کچھ نئے مسائل اپنے ساتھ

لے کر آیا تھا جو نئے شعور، نئی فکر اور نئے مواد کے تقاضے کر رہے تھے جس کے لیے ادب میں بھی نئے سانچوں کی ضرورت پیش آئی اس سے پہلے اردو شاعری مخصوص اصناف سخن سے عبارت تھی غزل کے بغیر اس کا تصور ممکن نہیں ہوتا تھا قصیدہ درباداری کا دم ساز تھا۔ مرثیہ مذہبی ماحول ہی میں پنپ سکتا تھا مثنوی اپنی طوالت کے باعث کسی انقلاب کا ساتھ نہیں دے سکتی تھی۔ یہ صلاحیت غزل میں تھی لیکن جو اس کی خوبی ہے وہی اس کا عیب بھی غالب نے اگرچہ اس کی تنگ دامانی میں فکری مسائل کے لئے کافی گنجائش پیدا کر دی تھی تاہم اس کی راہ نہایت غیر ہموار تھی اور بادہ وساغر کے بغیر نہیں ہوتی تھی اور اب زندگی کو جن عصری مسائل کا سامنا تھا وہ براہ راست چیلنج کا تقاضا کر رہے تھے وہاں رمزیت یا ایمائیت کے پردوں میں چھپنے کے بجائے کھل کر سامنے آنے کی ضرورت تھی لہٰذا بدلے ہوئے حالات سے متاثر ہو کر ادب کی کچھ نہایت برگزیدہ شخصیتیں اس نظم کی طرف متوجہ ہوئیں جو نظیر اکبرآبادی کی برسوں کی کاوش کے باوجود کسی اعتنا کے قابل نہ بن پائی تھی یہاں ایک اور واقعے کی طرف اشارا ضروری ہے۔ وہ یہ کہ اردو کی اہم ترین تاریخی اور عصری ضرورتوں کو غیر اردو والوں نے محسوس کیا ہے لہٰذا اردو کی قواعد سب سے پہلے یورپ والوں نے لکھی اردو کی ادبی نثر فورٹ ولیم کالج سے شروع ہوئی اسی طرح اردو شاعری کو غزل کی تنگنائیوں خیال آرائیوں اور غیر حقیقی موضوعات سے نکال کر زندگی سے قریب لانے میں سب سے پہلی کوشش بھی ایک انگریز کی طرف سے ہوئی تھی۔ یہاں اشارا کرنل ہالرائڈ ڈائرکٹر محکمہ تعلیم پنجاب کی طرف ہے جنھوں نے محمد حسین آزاد کو اسبات کی ترغیب دی کہ اردو کو غزل کی بھول بھلیوں سے نکال کر زندگی کی حقیقی اور راست قدروں سے روشناس کیا جائے اور ایسی شاعری کو فروغ دیا جائے جو عام زندگی سے

زیادہ قریب ہو اور جس میں رمز و کنایہ اور زبان کی خوبی کے بجائے موضوع کی اہمیت ہو لہٰذا یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد اردو شاعری میں جتنے بھی نئے موڑ آئے ہیں اس میں جتنا بھی سماجی اور انقلابی شعور پیدا ہوا ہے اس سب کیلیے پنجاب ایک واسطے کی حیثیت رکھتا ہے اس لیے کہ جدید شاعری کا سفر یہیں سے شروع ہوا تھا اور بلاخوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد جدید اردو شاعری کی تاریخ زیادہ تر پنجاب کی ادبی تاریخ ہے پنجاب کی اس ادبی تاریخ میں اکثر نظم ہی سے بحث کی جاتی ہے لیکن اس نے نئی غزل کی تعمیر میں جو بالواسطہ حصہ لیا ہے اس پر آگے کچھ روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے سردست ہم ۱۸۷۴ء میں اردو نظم کی تاریخ شروع کرتے ہیں۔ جب کہ لاہور میں اردو شاعری کی تاریخ میں اپنی نوعیت کا وہ پہلا مشاعرہ ہوا تھا جس میں مصرعِ طرح کے بجائے نظم کے عنوان پر طبع آزمائی کی دعوت دی گئی تھی اس مشاعرے کا اہتمام "انجمن پنجاب" نے کیا تھا اس سلسلے میں آزاد کے ایک شاگرد غلام حیدر نشار لکھتے ہیں۔

۹؍ مئی ۱۸۷۴ء کو نظم اردو کے عالم میں ایک انقلاب ہوا کہ زبان کی تاریخ میں یادگار سمجھا جائیگا۔ . . موجودہ شاعر چبائے ہوئے نوالوں کی طرح انھیں چبا لیتے تھے الفاظ ادل بدل کرتے تھے . . . صاحب ڈائرکٹر بہادر نے سال مذکور میں میرے استاد پروفیسر آزاد کو ایما فرمایا انھوں نے اس مطلب پر مناسب وقت ایک لکچر لکھا اور شام کی آمد اور رات کی کیفیت ایک مثنوی میں دکھائی حضرت ممدوح کی تجویز سے ایک تاریخ مقرر ہوئی جلسہ ہوا اہل علم اہل ذوق جمع ہوئے۔ نثر و نظم پڑھی گئی سب نے صلاح کی ایک

مشاعرہ قائم ہوا کہ شعرا ہر قسم کے مضامین پر طبع آزمائی کیا کریں۔
گیارہ مہینے تک مشاعرہ قائم رہا۔ اس وقت نظم مذکور کی کچھ
لوگوں نے مخالفت کی مگر چودہ برس کے عرصے میں اتنا اثر ہوا
کہ اب ہندوستان کے مشہور شہروں میں ویسی نظموں کی آوازیں
آتی ہیں"

یہ عبارت کرنل ہالرائڈ کی تجویز کے ۱۴ برس بعد لکھی گئی تھی اس عرصے میں اردو غزل کا وہ جادو بڑی حد تک ٹوٹ گیا تھا جو اردو شاعری کے ذہن پر مسلط تھا اب سنجیدہ اور باوقار لوگوں نے نظم کی طرف توجہ کی اور انجمن پنجاب کی اس تحریک سے پہلی مرتبہ اردو حلقوں میں یہ احساس پیدا ہوا کہ اردو نظم کے واسطے سے سماجی و معاشی مسائل کی طرف توجہ دی جانی چاہیے لہٰذا اس تحریک سے متاثر ہونے والی شخصیتوں میں سب سے اہم مولانا حالی کی شخصیت ہے مولانا الطاف حسین حالی پانی پت میں پیدا ہوئے تھے اس طرح ان کا وطن جغرافیائی اعتبار سے پنجاب کی ان حدود میں آجاتا ہے جو دہلی کی سرحدوں تک پھیلا ہوا ہے تاہم حالی کی پنجابی وطنیت کو اگر نہ بھی تسلیم کیا جائے تو یہ ماننا پڑے گا کہ حالی کا وہ ادبی شعور جس نے اردو شاعری کی اصلاح کا اہم ترین فریضہ انجام دیا اور بعد کو ہندوستان گیر تحریک بنا اس شعور کی تربیت پنجاب میں ہوئی تھی۔ حالی لاہور ہی سے ان خیالات کو لے کر گئے تھے جنھوں نے سرسید کے اثر سے علی گڑھ تحریک کا روپ اختیار کیا حالی انجمن پنجاب کے ان مشاعروں کے بارے میں خود لکھتے ہیں۔

"۱۸۷۴ء میں جب کہ راقم پنجاب گورنمنٹ کے بک ڈپو سے متعلق تھا اور لاہور میں مقیم تھا محمد حسین آزاد کی تحریک اور کرنل ہالرائڈ ڈائرکٹر سررشتہ پنجاب کی تائید سے انجمن پنجاب نے ایک مشاعرہ قائم کیا تھا جو ہر مہینے ایک بار

انجمن کے مکان میں منعقد ہوتا تھا اس مشاعرے کا مقصد یہ تھا کہ ایشیائی شاعری جو کہ درباریت عشق اور مبالغے کی جاگیر ہو گئی ہے اس کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دی جائے اور اس کی بنیاد حقائق و واقعات پر رکھی جائے جدت پسند طبقوں پر جس قدر انشا پردازی کی لے اب تک کھلی ہوئی تھی وہی ان کو لے اڑی بہت سے موزوں طبع اور کہنہ مشق بھی جن پر قدیم شاعری کا رنگ چڑھ چکا تھا اس مشاعرے میں شریک ہونے لگے۔"

اس عبارت سے ظاہر ہے کہ حالی جب لاہور پہونچے تو اس وقت تک ان کے ذہن میں اردو کی نئی شاعری کا کوئی تصور نہ تھا نئی شاعری کی اس تحریک نے حالی کو اپنی طرف متوجہ کیا اور اس کی افادی حیثیت کے پیش نظر اپنے تمام تر خلوص اور کوشش کے ساتھ اس میں شریک ہو گئے اور آزاد کے ساتھ یہ بھی اس مشاعرے کے بانیوں میں شمار ہونے لگے۔ حالی نے اس تحریک کے فروغ میں نمایاں حصہ لیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو شاعری انجمن پنجاب کی وجہ سے جدت سے ہم کنار ہوئی اور اس میں نئے پن کی وہ روح بیدار ہو سکی جو نئے سماج اور نئے شعور اور نئے تجربوں اور نئے سانچوں سے پیدا ہوتی ہے بہت جلد حالی اور آزاد کے گرد ایسا حلقہ پیدا ہو گیا جو نئی نظم کا قافلہ لے کر آگے بڑھ رہا تھا اور قدامت پسند طبقہ جو ہر نئی چیز سے بھڑکتا ہے جلد ہی اس کی بھڑک بھی ختم ہو گئی۔ اور لاہور جو دلی اور لکھنؤ کے اجڑنے کے بعد آباد ہوا تھا اس کی دبستانی حیثیت کے لیے یہ کافی ہے کہ نئی شاعری کا آغاز یہیں سے ہوا تھا۔

اس نئی شاعری کے رہنماؤں میں آزاد اور حالی سرخیل کی حیثیت

رکھتے ہیں یہ دونوں ایسے بزرگ تھے جن کی تربیت قدیم روایات کے زیر سایہ
ہوئی تھی یہ دونوں بزرگ اردو شاعری میں اصلاح اور تبدیلی کے حامی
تو تھے وہ شاعری کے پرانے آہنگ کے مقابلے میں نئے آہنگ کے
طرف داروں میں تھے لیکن وہ اس نئے پن پر اپنی مشرقی روایات
کو ختم نہیں کر دینا چاہتے تھے ان کا مقصد تو اردو شاعری میں بے جا
اور بے بنیاد مبالغے اور غیر حقیقی خیالات کے بجائے اس میں صحت مند
رجحان کو داخل کرنا تھا ۱۸۵۷ء کا جب ہنگامہ ہوا ہے لکھنؤ اسکول اپنے
شباب پر تھا یہاں کی شعری روایات اور غزل کا معیار حالی کے پیش نظر
تھا وہ اپنی ذہنی افتاد کی وجہ سے لکھنؤ اسکول کی اس شاعری سے سمجھوتہ
نہیں کر سکتے تھے جس نے انشا کی رنگینی کو عروج بخشا، مرزا شوق کی مثنوی کو
جنم دیا اور دبستان ناسخ نے جس کی غزل کو فروغ دیا۔ بلاشبہ انجمن پنجاب
کے مشاعروں، یہاں کی ادبی تحریک نے ان کی ذہنی افتاد کی بناء دی
جہاں وہ مشرقی قدروں اور ادبی روایات کا نئے ماحول سے سمجھوتہ
کرانا چاہتے تھے لہٰذا آزاد نے "انجمن پنجاب" کے لئے "شب قدر"،
"صبح امید"، اور "حب وطن" جیسی نظمیں لکھیں جو اردو شاعری میں نئے موڑ کی
نشان راہ ہیں لیکن نئے پن کے باوجود ان نظموں کا آہنگ نیا محسوس نہیں
ہوتا باوجود اس کے کہ اس شاعری میں نئے موضوعات نئے احساسات
اور نیا شعور جھلک رہا ہے ان میں نئے خیالات کی ترجمانی ہے۔ نیا
اسلوب اور نیا انداز ہے پھر بھی ان نظموں میں اردو شاعری کی وہ کایا
پلٹ نظر نہیں آتی جو بعد کو مغربیت کے اثر سے پیدا ہوئی اور جو قدیم
روایات کو سیلاب کی طرح بہالے جاتی ہے پنجاب ہی کے تعلق سے
حالی کے سلسلے میں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ وہ طبعاً غزل کے اس
مزاج سے آہنگ نہ رکھتے تھے جو اردو شاعری کی روایت بن چکا تھا۔

اگرچہ حالی کے یہاں ایسے شعر بھی ملتے ہیں۔

تم نے کیوں وصل میں پہلو بدلا
کس کو دعویٰ ہے شکیبائی کا

لیکن شاعری کے جن معیارات کی نشان دہی انھوں نے مقدمۂ شعر و
شاعری میں کی ہے ان کا میدان دراصل نظم ہی ہے لہٰذا لاہور میں حالی کی آمد
اور انجمن پنجاب کے مشاعروں میں ان کی شرکت سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کے
تنقیدی اور اصلاحی شعور کی تربیت لاہور ہی میں ہوئی اور گو بعد میں انھوں نے
اپنی اس صلاحیت کو سرسید کیلئے وقف کر دیا تھا اور جیسا کہ یہ واقعہ ہے
کہ جدید تحریک کے بعد کو دلی اور علی گڑھ میں پروان چڑھی اور ان کی
مشہور نظم جو "مدوجزر اسلام" کے نام سے ۱۸۷۹ء میں مکمل ہوئی تھی جو
ان کے قومی شعور کے شباب کا زمانہ ہے اس کا آغاز پنجاب ہی میں ہوا
تھا اس لیے یہ امر غور طلب ہے کہ اگر حالی لاہور نہ آتے اور انجمن پنجاب
کے سرگرم رکن بن کر . . نئی نظم کی تعمیر میں نہ لگ جاتے
تو معلوم نہیں ان کا شعری اور اصلاحی شعور کیا صورت اختیار کرتا چوں کہ یہ
تو ظاہر ہے کہ انھوں نے "مقدمۂ شعر و شاعری" لاہور سے واپس جانے کے
بعد ہی لکھا اس کے علاوہ جو کچھ بھی واقفیت ان کو مغربی ادب سے ہوئی
وہ بھی قیام پنجاب کے دوران ہی لہٰذا یہ ممکن ہے کہ پنجاب ہی میں مغربی معیار
شاعری اور انداز تنقید نے کو ان کو اپنی شاعری کی تنقید اور اصلاح پر آمادہ
کیا ہو اس طرح نہ صرف جدید شاعری بلکہ اردو تنقید کا سرچشمہ بھی پنجاب
ہی سے نکلتا ہے۔

اردو شاعری میں وقتاً فوقتاً اصلاحی تحریکات نظر آتی ہیں دہلی میں
شاہ حاتم کی اصلاح لکھنؤ میں ناسخ کی اصلاح ادب کی تاریخ میں زبردست
اہمیت رکھتی ہیں لیکن ۱۸۶۷ء میں پنجاب میں نئی اصلاحی تحریک کی داغ

بیل پڑی جس نے شاعری کا دھارا ہی بدل دیا جس نے شاعری میں زبان کے
سلیقے کی طرف توجہ دینے کے بجائے، نئے شعور، نئے آہنگ، نئے رجحانات
و میلانات اور نئے موضوعات پر توجہ دی اور سب سے بڑی بات یہ کہ
شاعری کا زندگی سے براہ راست رشتہ قائم کیا جدید اردو شاعری پر اس
اصلاحی تحریک کے نام سے شاید ہی کچھ لکھا گیا ہو۔ ہاں جدید شاعری کے
نام سے بہت کچھ لکھا گیا ہے انیسویں صدی کے اختتام تک یہ تحریک
پورے ہندوستان میں پھیل گئی اور نظم کہنے والے بڑے قد آور شاعر
پیدا ہو گئے تھے جس کی وجہ سے ایک وقت تو غزل کا مستقبل ہی خطرے
میں پڑ گیا تھا لیکن حسرت نے غزل کو پھر سے سہارا دیا دلی اور لکھنو کے
امتزاج سے اس میں ایک آہنگ پیدا کیا بلاشبہ یہ غزل نئے دور کی پیداوار
تھی اور ۱۸۵۷ء کی غزل کے مقابلہ پر اس کو آسانی سے امتیاز کیا جاسکتا ہے
لیکن اس نئی غزل کے بنانے میں نئی نظم کی تحریک نے بالواسطہ کتنا حصّہ
لیا ہے یہ موضوع تحقیق چاہتا ہے البتہ اتنا تو ظاہر ہی ہے کہ نئی نظم نے
تیزی سے شاعری کا رخ بدل دیا تھا حتیٰ کہ یہ نئی نظم شعری ذوق پر
بھی اثر انداز ہوئی تھی یہ اپنے ساتھ ایک اصلاحی تحریک لے کر چل رہی
تھی جو بعد کو انقلاب کی صورت اختیار کر لیتی ہے جو بعد کو انقلاب کی صورت
اختیار کر لیتی ہے اس لئے غزل نے جب تک نئے حالات سے سمجھوتہ نہ کیا ہوگا
نئے حالات میں وہ کس طرح مقبول ہو سکتی تھی۔

لیکن غزل جب حسرت اور اصغر کے ہاتھوں سنبھالا لے رہی تھی اور جب
جگر اپنے جوان نغموں سے اس میں فن کی نئی روح پھونک رہے تھے
مشاعروں نے پھر سے اس کو مقبول عوام بنا دیا تھا لگ بھگ اسی زمانے
میں انجمن پنجاب کی دی ہوئی نظم بھی اپنے شباب کو پہنچتی ہے اور وہ
جدید نظم جو ”ابر گہربار“، ”حب وطن“ اور ”نشاط امید“ جیسے موضوعات

سے شروع ہوئی تھی اب فکر و فلسفے کو اپنے ساتھ لے کر چل رہی تھی اور بلا
تامل کہا جاسکتا ہے کہ جدید اردو شاعری کی تاریخ میں ہندوستان کے
مختلف علاقوں کا جو رول رہا ہے اس کے تذکرے میں اگر پنجاب سے
صرف اقبال کو لے لیا جائے تو پنجاب کی بھرپور نمائندگی ہو جائے گی
یہ صحیح ہے کہ غالب نے شاعری کو ارفع بنا دیا تھا اس میں فکر و گیرائی
داخل ہو گئی تھی لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ غالب کی فکر اقبال کے یہاں جاکر
مکمل ہوتی ہے۔

اقبال ۱۸۷۷ء میں سیالکوٹ میں پیدا ہوئے۔ لاہور میں پروفیسر
آرنلڈ کی صحبت میں ان کے جوہر کھلے۔ لاہور اس زمانے میں علمی اور ادبی
سرگرمیوں کا مرکز بنا ہوا تھا آزاد اور حالی کی نئی نظم فروغ پذیر ہو چکی تھی
اور اس کے لیے ایک سازگار ماحول بن چکا تھا اس ماحول میں ان کی مشہور نظم
”ہمالیہ“ ماہنامہ ”مخزن“ میں چھپ کر عوام کے سامنے آتی ہے گویا اقبال
کی شاعری کا آغاز اقبال کی اسی نظم کے ذریعے ہوا جس کی تبلیغ و اشاعت
آزاد اور حالی کر چکے تھے لیکن یورپ میں علمی تحصیل کے بعد ان کا وہ فلسفیانہ
آہنگ کھلتا ہے جو ان کی شاعری کا سب سے گراں بار حصّہ ہے۔ اقبال
کی فکر قیام یورپ کے دوران ہی ایک نیا موڑ لیتی ہے یہیں پر یورپ
اور ایشیا کے درمیان سیاسی و معاشی تفریق کا احساس بیدار ہوتا ہے
اور قوموں کی تقدیر پر فلسفیانہ غور و فکر کے ساتھ ساتھ ایک عالم گیر نظام
حیات کا امکانات پر بھی غور کرتے ہیں اس کے علاوہ سرمایہ داری اور
مزدور کی کشاکش کے تصورات اردو شاعری میں سب سے پہلے اقبال
کے یہاں نظر آتے ہیں ان کی شاعری کا سب سے بڑا فلسفہ خودی کا
فلسفہ ہے جس نے اردو شاعری کے فکری و عملی پہلو کو رفعت و وقعت
بخشی ہے۔

اقبال نے اردو شاعری میں ایک نئی سمت کی نشاندہی کی۔ نئے
خیالات، نئی فکر اور نئے اشارات دیے انھوں نے اگرچہ آزاد شاعری
کی طرح نظم میں نئے تجربے نہیں کیے اور دراصل یہ اقبال جیسے فلسفی شاعر
کے شایانِ شان بھی نہ تھا اس لیے کہ ان کی شاعری برائے شاعری ہی نہ تھی
وہ صرف ایک شاعر کی فطرت کا تقاضا ہی نہ تھی بلکہ اس کا ایک مقصد بھی
تھا اس لیے اقبال کے یہاں ہیئت صرف اتنی حیثیت رکھتی ہے جتنی ان کے
افکار کو شعر کا قالب عطا کرنے کے لیے ضروری ہے پھر بھی ان کی سوچ
اور فکر و فلسفے نے پرانی اصطلاحوں، استعاروں اور علامتوں کو جو نئے
مفاہیم عطا کیے ہیں اس سے شاعری کا سارا ماحول اس طرح بدلا ہوا نظر
آتا ہے کہ ہیئت پر بھی نئے پن کا احساس ہوتا ہے اور آزاد اور حالی کی
طرح قدامت کا رنگ ان کے موضوع پر غالب نہیں آتا۔

اقبال پر کچھ لوگوں نے اسلامی شاعر ہونے کی چھاپ لگائی ہے اور
یہ بات بڑی حد تک صحیح ہے کہ ان کی فکری عمارت زیادہ تر اسلامی نظریات
پر استوار ہوتی ہے جو نہ تو اقبال کی عظمت کے منافی ہے اور نہ اقبال اس
پر شرمندہ ہیں لیکن اقبال کی فکری تہ تک پہنچا جائے تو جو چیز ان کے
تصوّرات کی اساس ہے وہ انسان دوستی کا شدید جذبہ ہے اور اس کا
ثبوت یہ ہے کہ اقبال کا فلسفہ خالص اسلامی فلسفہ نہیں ہے بلکہ مشرق
و مغرب کے خیالات کا وہ امتزاج ہے جس سے اقبال حیاتِ انسانی
کی تعمیر نو کرنا چاہتے ہیں انھوں نے ایک طرف حافظ شیراز اور ابن العربی
پر تنقید کی ہے تو دوسری طرف نٹشے پر بھی نکتہ چینی کی ہے انھوں نے
اگر رومی سے استفادہ کیا ہے تو برگساں، کانٹ، ہیگل اور مارکس سے بھی
استفادہ کرنے کو تیار ہیں انھیں اگر محمد عربیؐ سے عقیدت ہے
تو رام کرشن اور گرو نانک کی بھی مدح کی

ہے۔ دراصل اقبال کو جہاں بھی اپنے فکر و فلسفے کے لئے مواد مل سکتا
تھا وہاں سے وہ استفادہ کرنے کے لیے تیار تھے اور اس کی وجہ یہی
ہے کہ وہ بنیادی طور پر عالمِ انسانیت کے شاعر تھے اگر ان کے یہاں
اسلامی عنصر زیادہ ہے تو اس نسبت سے کہ اسلام ان کا عقیدہ تھا
لیکن اس کا مطلب اقبال کے بارے میں کسی صفائی کا پیش کرنا یا ان کو
غیر اسلامی شاعر ثابت کرنا نہیں ہے اور جیسا کہ اوپر کہا گیا اسلامی
شاعر ہونے سے ان کی عظمت پر کوئی حرف نہیں آتا اس کے علاوہ دنیا
کے عظیم شاعروں کی فہرست پر اگر نظر ڈالی جائے تو دنیا کا ہر شاعر
کسی نہ کسی ایسے نظریے یا عقیدے سے منسلک نظر آتا ہے جہاں سے اسکو
روشنی ملتی ہے چنانچہ اقبال بھی اگر اسلامی نظریات میں امتِ مسلمہ کا علاج
ڈھونڈھنا چاہتے ہیں تو یہ ان کی شاعری کا ایک مقدس پہلو ہے اس کے باوجود
یہ بھی تو ایک حقیقت ہے کہ اقبال کی ذہنی کشمکش خواجگی و بندگی کی کشمکش ہے

لہ اقبال کی شخصیت کے اس پہلو پر ڈاکٹر گیان چند یوں لکھتے ہیں۔
"وہ بنیادی طور پر شاعرِ اسلام ہونے کے باوجود نہ صرف دوسرے مذہبی رہنماؤں کا
احترام کرتے ہیں بلکہ ان کی تعلیمات کو صدقِ دل سے سراہتے ہیں انھوں نے
رام نانک اور سوامی رام تیرتھ پر اردو نظمیں لکھی ہیں گوتم بدھ کی مدح
گرو نانک کی نظم میں ہے اس کے علاوہ جاوید نامے میں گوتم مسیح
اور زرتشت کا ذکر خیر کرتے ہیں۔ کرشن، شنکر آچاریہ اور
رامانج آچاریہ پر مثنوی "اسرارِ خودی" کے دیباچے میں اظہار
خیال کیا ہے اور ان تمام موقعوں پر بڑی فراخ دلی سے
کام لیا ہے۔" (تجزیے صفحہ ۲۰۷)

وہم نہیں ہے اور جیسا کہ اوپر ذکر ہوا اردو شاعری کی تاریخ میں پنجاب کی
نمائندگی کے لئے تنہا اقبال کافی ہیں لیکن اس کا مقصد زبان و ادب کی
علاقائی تقسیم نہیں ہے اور نہ اس رجحان کو تقویت دینا ہے اردو زبان و
ادب ہندوستانی کا ناقابل تقسیم ورثہ ہے اس کا تعلق پورے ہندوستان
سے ہے کسی مخصوص علاقے سے نہیں ۔ اور جو کچھ اس عنوان کے تحت
لکھا جا رہا ہے اس کا مقصد پنجاب کی دبستانی حیثیت سے زیادہ کچھ نہیں.

اس کے بعد پنجاب کے ان شعرا اور رجحانات کا ذکر کریں گے جو حالی
اور آزاد کے بعد رونما ہوئے ہیں اور جو در اصل پوری اردو شاعری کے
جدید رجحانات ہیں لیکن یہ تحریک چونکہ پنجاب میں پیدا ہوئی تھی اور مضمون
کا تعلق پنجاب کی شعری خدمات سے ہے اس لیے خصوصیت سے پنجابی
شعرا کا ایک مختصر سا جائزہ ضروری ہے اس جائزے میں شاعر کی اپنی
حیثیت کے بجائے ترتیب میں زمانی تقدیم کا لحاظ رکھنے کی کوشش کی
گئی ہے ۔ یہاں اس امر کی بھی وضاحت ضروری ہے کہ اس مضمون میں
پنجاب کے تمام شعرا کا مطالعہ نہیں کیا گیا ہے اور نہ یہ ممکن تھا بلکہ ان شاعروں
اور اہم عصری رجحانات پر بحث کرنے کی کوشش کی گئی ہے جنھوں نے
براہ راست ادبی سمتوں کا تعین کیا ہے یا کسی اضافے کا باعث ہوئے
ہیں چنانچہ اس فہرست میں سب سے پہلے مولانا ظفر علی خاں کا نام آتا ہے.

مولانا ظفر علی خاں کو شاعر کی حیثیت سے کم اور صحافی کی حیثیت سے زیادہ
پہچانا جاتا ہے یوں بھی ان کا اصل میدان صحافت ہی تھا اور وہ پہلے
صحافی ہیں جنھوں نے صحافت کو شاعری کا سہارا دے کر پروان چڑھایا ہے
اس کے علاوہ وہ آزاد اور حالی کے بعد یہ بھی ان ابتدائی شاعروں میں شمار
ہوتے ہیں جنھوں نے نئی نظم کے قافلے کو آگے بڑھانے میں مدد کی ہے
لیکن ان کے یہاں سماجی اور اصلاحی شعور کے مقابلے میں سیاسی شعور

لہٰذا ان کی شاعری کے ان میلانات کو سمجھنے کے لئے جن کا تعلق عالم انسانیت
سے ہے یہ نظمیں زیادہ توجہ طلب ہیں "خضر راہ"، "شمع و شاعر"، "نیا شوالہ"
"لینن خدا کے حضور میں"، "فرمان خدا فرشتوں کے نام"، "سرگذشت آدم"
وغیرہ ان نظموں نے پہلی بار اردو شاعری کو عالم انسانیت کے معاملات
پر سوچ اور فکر کی دعوت دی اقبال نے نئی شاعری کو انقلاب کا نعرہ نہیں
دیا ہے نہ انھوں نے حاکمانہ جیرہ دستیوں کے خلاف صرف نعرے بلند
کیے ہیں انھوں نے تو خواجگی اور بندگی اور زندگی کے درد محرومی پر تاریخی
شعور کی روشنی میں غور کیا ہے اور ان کا علاج بھی تجویز کیا ہے وہ زندگی
کے فطری ارتقا اور تاریخی تقاضوں پر گہری نظر رکھتے تھے جس سے ان کے
یہاں انقلابی گھن گرج کے بجائے ایک ایسی گمبھیرتا کا احساس ہوتا ہے جو
خون میں حرارت کے ساتھ ایک ذہنی توازن بھی بخشتی ہے اقبال کی شاعری کے
مجموعی پیغام اور ان کی فکری وسعتوں کو جاننے کے لئے ذیل کے چند شعر کافی رہیں
گے ۔

تمیز بندہ و آقا فساد آدمیت ہے   حذر اے چیرہ دستاں سخت ہیں فطرت کی تعزیریں
بندۂ مزدور کو جا کر مرا پیغام دے   خضر کا پیغام کیا ہے یہ پیام کائنات
کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ   دنیا ہے تری منتظر روز مکافات
کریں گے اہل نظر تازہ بستیاں آباد   مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد
درویش خدا مست نہ شرقی ہے نہ غربی   گھر میرا نہ دلی نہ صفاہاں نہ سمرقند

نئی شاعری کے ذکر میں اقبال پر یہ بحث اس لیے ضروری تھی کہ پنجاب کا جو
اس میں حصہ ہے اس کی مقدار ہی کا نہیں اس کے وزن و آہنگ اور وقعت کا
بھی پتہ چلے ورنہ اقبال پر اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ اب اقبال تنہا اپنی ذات
سے ایک دبستان کی حیثیت رکھتے ہیں اور اس حیثیت میں کوئی ان کا شریک

کی کارفرمائی زیادہ ہے اور دراصل صحافت کے واسطے سے یہ ہونا ہی چاہیے تھا۔ مولانا ظفر علی خاں کی نظر قومی و ملکی مسائل پر زیادہ تھی اور اسی نسبت نے ان کے یہاں بدلے ہوئے حالات کی جھلک ملتی ہے ان کے قلم کی سب سے بڑی خصوصیت بے باکی ہے اور یہ خصوصیت اکثر مناظرے کی حد تک پہونچ جاتی ہے اور اس میدان میں وہ تنہا حیثیت کے مالک ہیں شاعری کو مناظرہ بازی کے لیے جتنا انھوں نے استعمال کیا ہے کسی اور نے نہیں لیکن جیسا کہ ظاہر ہے مناظرہ بازی وقتی اور چلتا ہوا رجحان ہوتا ہے اس لیے یہی خصوصیت ان کی شاعری کی بھی ہے جو سیاسی حالات کے ساتھ پروان چڑھی ان حالات کو انھوں نے ایک شاعر کی آنکھ سے دیکھنے کے بجائے ایک صحافی کی آنکھ سے دیکھا اور ایک دبنگ اور منہ زور انسان کی آواز میں ان پر تبصرہ کیا ہے بلکہ طنز کیا ہے ان کی نظمیں زیادہ تر اخبارات کے لیے لکھی گئی تھیں اس لیے اخبار کی سرخیوں کی طرح وہ بھی پرانی ہو گئی ہیں البتہ ان کی نعتیں اس سے مستثنیٰ ہیں یہ نعتیں کبھی پرانی نہیں ہو سکتیں اور جب تک یہ نعتیں باقی رہیں گی مولانا ظفر علی خاں باقی رہیں گے۔ ان کی نظموں کے مجموعے بہارستان نگارستان، اور چمنستان شائع ہو چکے ہیں جو لگ بھگ دو ہزار نظموں پر مشتمل ہیں۔

اس دور میں خواجہ دل محمد دلؔ کا ذکر بھی ضروری ہے دلؔ اردو ادب میں ایک غیر معروف سی شخصیت ہیں نئی شاعری کا ذکر کرتے ہوئے کہیں کہیں ان کا ذکر ضرور آجاتا ہے اس کے باوجود پنجاب میں ان کی ایک انفرادی حیثیت ہے وہ اس لیے کہ انھوں نے اردو میں گیتا اور جپ جی کا پہلا منظوم ترجمہ دیا ہے یہ ترجمہ پنجاب کے باہر بھی کافی مقبول رہا ہے ان کا ترجمہ دل کی گیتا ہندو گھرانوں میں بہت پڑھا گیا ہے لیکن پنجاب میں اقبال کے بعد جو شاعر سب سے زیادہ قابل تذکرہ ہے اور جس نے نئی

نظم کو سب سے زیادہ رفعت بخشی بلکہ اسے ایک معیار بھی عطا کیا وہ تلوک چند محرومؔ ہیں

تلوک چند محرومؔ اردو کے ان گنے چنے شاعروں میں ہیں جنھوں نے شاعری کو صرف اپنے جذبات کے اظہار کا وسیلہ ہی نہیں بنایا ہے بلکہ اسے ایک فن اور ایک متاع عزیز کی طرح برتا ہے اور اسے اپنے خلوص سے سنوارا ہے اردو ادب میں اکثر شاعروں کے خلوص کی بات کہی جاتی رہی ہے اس سلسلے میں سب سے پہلے حالیؔ کا نام لیا جاتا ہے لیکن شاید حالیؔ کے بعد جس شاعر کے خلوص کی قسم کھائی جا سکتی ہے وہ تلوک چند محرومؔ ہیں اور غالباً یہی سبب ہے کہ ان کی شاعری جتنی کثرت رکھتی ہے اتنی ہی وقعت بھی محرومؔ نے ہر صنف سخن پر طبع آزمائی کی ہے اور کہیں بھی ان کی شاعری معیار سے نہیں گرنے پائی ہے رباعی میں ان کی حیثیت مسلم ہے غزل میں ان کے یہاں ایک معیاری پاکیزگی اور صفائی نظر آتی ہے لیکن ان کا میدان اصل میں نظم ہی ہے نظم میں ان کے یہاں ذاتی، اخلاقی، سماجی، وطنی اور قومی مختلف قسم کے مضامین نظر آتے ہیں وسیع معنوں میں وہ انسانیت کے شاعر تھے ایسی انسانیت جس پر آزادی اور وطنیت کا جذبہ غالب ہے اس لئے ان کی نظمیں اپنے طویل دور کی سماجی سیاسی اور قومی تحریکات کا احاطہ کیے ہوئے ہیں لیکن ان کی اپنے انداز کی شستگی اور پاکیزگی ہر جگہ نظر آتی ہے ان کی نظمیں شاعری کی ہمہ گیر فکر اور تخلیق کار چاؤ لیے ہوئے ہیں اکثر ادیبوں نے ان کی نظموں کو "بے نقص اور بے عیب مہارت کا آئینہ" کہا ہے۔

آزاد اور حالیؔ نے پنجاب میں جس نئے دبستان شاعری کی داغ بیل ڈالی تھی محرومؔ ان کے سب سے بڑے نمائندے ہیں ان کے یہاں موضوع کی پاکیزگی اور مقصدیت اور زبان و بیان کا ایک معیاری انداز

اس دبستان سے ان کے گہرے تعلق کو ظاہر کرتا ہے لیکن اس کے باوجود واقعہ یہ ہے کہ مخدوم کی اپنی ذاتی خصوصیات ہیں جو ان کی بے داغ شخصیت سے عبارت ہیں اور فراق کے الفاظ میں مخدوم صاحب نے اردو شاعری کی جو خدمت کی ہے اس کے اعتراف کا یہ موزوں ترین وقت ہے (اشنار مخدوم صفحہ ۴۰)

نظم کے بعد رباعی مخدوم کی شاعری کا سب سے بڑا معیار ہے رباعی بظاہر ایک مختصر صنف شاعری ہے لیکن قدرت کلام کے بغیر اس فن کا برتنا مشکل ہے یہی وجہ ہے کہ رباعی کا فن صرف استادوں کے یہاں نظر آتا ہے مخدوم نے اس معیار کو اپنی رباعیوں میں ملحوظ رکھا ہے ۔ غزل ان کے یہاں روایت کی فضا لیے ہوئے ہے اس فضا پر ان کی طبیعت کا رچاؤ چھایا ہوا ہے ان کے یہاں کلاسیکیت کا ایک اعلیٰ معیار ہے جذبات میں ضبط و تحمل اور وضع داری کا احساس شاعر کی شخصیت کا نقشہ پیش کرتا ہے ان کی غزلوں میں ہوشمندی، سنجیدگی اور توازن ہے ان کی غزلوں کی مجموعی فضا کا اگر اندازہ لگایا جائے تو اس پر نظم نگاری کا اثر غالب نظر آتا ہے ان کی نظمیں پڑھتے پڑھتے اگر غزلوں تک آ جائیں تو فضا بدلی ہوئی محسوس نہیں ہوگی پھر بھی ان کے یہاں ایسے شعر مل جاتے ہیں جو خالص غزل کا ماحول لیے ہوئے ہیں ۔ ملاحظہ ہو

جب سے تو ہوئی رخصت اے وفا زمانے سے
اہل دل اٹھا بیٹھے ہاتھ دل لگانے سے

بس اتنا ہوش تھا مجھے روز وداع دوست
ویرانہ تھا نظر میں جہاں تک نظر گئی!

ڈاکٹر اعجاز حسین کہتے ہیں "ان کی بے باکی چاہے کتنی ہی تلخ کیوں نہ ہو مگر حسن بیان سے ہر جگہ قابل قبول ہو گئی ہے جا بجا اشارے کنائے کی آمیزش لذت و شعریت سے ہم کنار ہو کر دیر تک لطف لینے کا سامان مہیا کر دیتی ہے۔" (آثار مخدوم صفحہ ۵۵) اوپر کے اشعار میں اس خصوصیت

کو محسوس کیا جا سکتا ہے

مخدوم کی شاعری پر بڑے بڑے ادیبوں اور شاعروں نے تبصرے کیے ہیں جن میں فراق گورکھپوری، نیاز فتحپوری، ضیا احمد بدایونی، ڈاکٹر اعجاز حسین ڈاکٹر محی الدین قادری زور، عبدالقادر سروری، منور سہائے، عزیز نصیر الدین ہاشمی اور ماہر القادری وغیرہ شامل ہیں لیکن مخدوم کی بڑائی کے لیے یہ کافی ہے کہ انھوں نے جتنا زیادہ کہا ہے اتنا ہی معیاری بھی ہے ان کے یہاں رطب و یابس والی بات نہیں ہے ۔ ان کا کلام معیار کی ایک خاص بلندی پر ہے اور یہ بلندی ان کے کلام کا مجموعی تاثر ہے انھوں نے اردو نظم کو ایک زندگی اور آبرو بخشی ہے لیکن غزل کی روایت کو بھی انھوں نے سہارا دیا ہے اور اس بدنام صنف شاعری کو ایک ثقاہت دی ہے مخدوم کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے فراق گورکھپوری لکھتے ہیں "ان کے یہاں لفظ و معنی کی وضاحت دیدنی ہے ان کی فکر پر وقار ہے انھیں متنوع موضوعات چابک دستی سے نظم کرنے کی قدرت حاصل ہے انھیں خوبیوں کی بدولت ان کا شمار معدودے چند غیر فانی شعرا میں ہوتا ہے۔" (اشنار مخدوم صفحہ ۴۷) مخدوم کی شاعری کے بہت سے مجموعے شائع ہو چکے ہیں جو اردو شاعری کی روایت میں اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں ۔

مخدوم کے بعد اس تذکرے میں جن شاعروں کے نام لیے جا سکتے ہیں ان میں عبدالمجید سالک، صوفی غلام محمد تبسم، حفیظ جالندھری، محمد دین تاثیر اختر شیرانی، پنڈت ہری چند اختر، جوش ملسیانی اور عرش ملسیانی وغیرہ ہیں یہ وہ شاعر ہیں جن کے یہاں سماجی و انقلابی شعور کے ساتھ انفرادی رجحانات کی جھلک بھی نظر آتی ہے ان میں ہر ایک کی اپنی ایک منفرد حیثیت ہے اور کچھ ایسے ہیں کہ نئی شاعری کی تاریخ میں ان کا وجود ناگزیر ہے ان میں ہر ایک نے اپنے حدود میں نئی شاعری کو آگے بڑھایا ہے اس میں نئے تجربات کیے

ہیں اور نئے شعور کو داخل کیا ہے۔

اس دور میں جدید شاعری بہت تیزی سے آگے بڑھتی ہے۔ ماضی میں اردو شاعری کا رشتہ غیر حقیقی رجحانات اور خیالات سے جڑا ہوا تھا زندگی کی رووں سے بے پرواہ یہ روایت پرستی کے سہارے ایک دور سے دوسرے دور میں منتقل ہوتی رہی یہ صحیح ہے کہ ہر شاعری اپنے زمانے ہی سے مواد حاصل کرتی ہے لیکن وہ شاعری جو زندگی کے مسائل میں براہ راست شریک نہ ہو بلکہ ایک گونہ بے خودی کے کام آتی ہو وہ اچھی شاعری تو ہو سکتی ہے لیکن سے اعلا شاعری کہنے کے لیے سوچنا پڑے گا اردو شاعری پر صدیوں جمالیاتی عنصر غالب رہا تھا لیکن اب شاعری اجتماعی و انفرادی زندگی کے مسائل کو ساتھ لے کر چل رہی تھی اب نہ صرف یہ کہ شاعری حالات کے ساتھ بدل رہی تھی بلکہ حالات کو بدلنے میں بھی مدد دے رہی تھی۔

ان نئے حالات میں جو نئے شاعر سامنے آتے ہیں ان میں حفیظ جالندھری ایک اہم نام ہے ان کی نظموں میں جہاں زندگی کی واقعیت کی گہری چھاپ ملتی ہے وطنیت کا ایک واضح تصور نظر آتا ہے وہاں ان کے یہاں رومانیت کی جھلک بھی نظر آتی ہے ان کی یہ رومانیت اخیر شیرانی کی طرح شدید تو نہیں ہے لیکن اکثر وہ حسن و محبت کے شاعر نظر آتے ہیں اس وقت ان کے یہاں شعور سے زیادہ جذبہ نظر آتا ہے اس کے باوجود جدید شاعری کی روایت کو آگے بڑھانے میں ان کا جو حصہ ہے وہ عبادت بریلوی کے الفاظ میں ان تین چیزوں سے عبارت ہے وطن سے محبت آزادی سے نسبت اور زندگی سے رغبت انھوں نے جدید اردو شاعری کو یہی تین چیزیں دی ہیں۔ (جدید شاعری صفحہ ۲۳)

ان تین چیزوں نے مل کر ان کی شاعری کی جو فضا قائم کی ہے وہ روایت سے برگشتگی کو ظاہر کرتی ہے اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے

کہ حفیظ ایک ایسی شخصیت ہیں جس کو انھوں نے خود پیدا کیا ہے ان خود آفرینی نے ان کو جو تجربات عطا کیے ہیں انھوں نے حفیظ کی زبان میں بے باکی اور بغاوت کا سا انداز پیدا کر دیا ہے ان کا یہ انداز غزل نظم اور گیت ہر جگہ نظر آتا ہے

کہو تو راز حیات کہہ دوں حقیقت کائنات کہہ دوں
وہ بات کہہ دوں کہ پھونک کے جگر کو بھی آب آب کر دوں
میں وہ بستی ہوں کہ یاد رفتگاں کے بھیس میں
دیکھنے آتی ہے اب میری ہی ویرانی مجھے

حفیظ کے "شاہنامۂ اسلام" پر ادبی اور تنقیدی نظر سے کوئی خاص توجہ نہیں دی گئی ہے حالانکہ نئی شاعری کے پس منظر میں اسباب کی ضرورت ہے کہ "شاہنامۂ اسلام" کے واسطے اُن کے تاریخی شعور کا پتہ لگایا جائے اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ "شاہنامۂ اسلام" کی زبان و بیان کا ان کی شاعری کے بے باکانہ انداز بیان سے کیا رشتہ ہے بہر حال اردو نظم میں یہ اپنے طرز کی واحد کوشش ہے جسے ایپک کا درجہ دیا جاسکتا ہے اگرچہ استاذی ڈاکٹر محمد حسن کے الفاظ میں "حفیظ کی یہ نظم محض بیانیہ اور واقعاتی نظم ہو کر رہ گئی ہے ... حفیظ ظہور اسلام کے واقعے کو گہری معنویت نہ بخش سکے اور فلسفیانہ بصیرت اور معنویت کے بغیر ایپک کا تصور کرنا دشوار ہے" (جدید اردو ادب صفحہ ۱۲۲) تاہم حفیظ کی اس کوشش کو غنیمت سمجھنا چاہیے۔

تاثیر نئی شاعری میں ایک اور اہم شخصیت ہیں ان کی نظموں نے اردو شاعری کا ماحول بدلنے میں اس وقت خاصی مدد دی ہے جب کہ شاعری میں نیا رنگ و آہنگ، نیا لب و لہجہ پیدا ہو رہا تھا وہ ایک صحت مند ذہن کے مالک تھے اور زندگی میں دور تک دیکھنے کی صلاحیت

رکھتے تھے انھوں نے زندگی کے جس پہلو پر لکھا ہے اس میں ان کی فکر کی
جھلک نظر آتی ہے باوجود اس کے کہ وہ مفکر نہیں تھے دراصل جدید
شاعری میں مفکر ہونے کا درجہ اقبال کے علاوہ شاید ہی کسی کو حاصل
ہو سکے البتہ انفرادی سوچ کے آثار اور زندگی کو ایک خاص نقطۂ نظر سے
دیکھنے کا پتہ ہر جدید شاعر کے یہاں چلتا ہے تاثیر نے بھی زندگی کو اپنے
نقطۂ نظر سے دیکھا ہے جس پر احساس اور جذبے کی شدت غالب ہے
اصل میں جدید شاعروں کو اسی پس منظر میں دیکھنا چاہیے کہ ان کے یہاں
تاریخی سماجی اور سیاسی شعور نے ان کی شاعری کو فکر و ذہن تو دیا ہے
لیکن فرائڈ کے نظریے کے مطابق اسے ان کا نفسیاتی الجھاؤ کہا جائے
یا حالات کا تناؤ جس کی وجہ سے ان کے یہاں جذبے کی شدت بڑھ
جاتی ہے اور فکر و جذبے کا وہ توازن ٹوٹ جاتا ہے جو ان کی شاعری
کو فلسفیانہ سنجیدگی دے سکے اقبال اور جدید شاعروں کے درمیان یہی
فرق ہے اقبال نے فکر کے ہاتھوں جذبے کی تہذیب کی ہے جب کہ جدت
پسند شعراء فکر کو جذبے کے تابع رکھنا چاہتے ہیں چوں کہ ان کی فکر کو جذبات
کی ناآسودگی نے پیدا کیا ہے لہٰذا تاثیر کے یہاں جذبہ اور فکر دونوں
پہلو ساتھ ساتھ نظر آتے ہیں لیکن ان کے یہاں جذبات کا زور ان
کے جدت پسند ہونے کی دلیل ہے غزل کو جدید بنانے میں ان کا
خاص حصّہ ہے۔ غزل کی اس جدیدیت میں ان کی انفرادی خصوصیات
کی جھلک ہے۔

یہ ڈر ہے قافلے والو! کہیں نہ گم کر دے ۔۔۔ مرا ہی اپنا اٹھایا ہوا غبار مجھے

زرد رو چاند ہے لرزش میں ہیں تارے سارے ۔۔۔ کون یوں پچھلے پہر نغمہ سرا ہوتا ہے

تاثیر کے یہاں ہیئت کے تجربے بھی نظر آتے ہیں اس کے علاوہ
ترقی پسند تحریک میں تاثیر پنجاب کی سب سے پہلے نمائندگی کرتے ہیں۔

اختر شیرانی رومانی شاعروں میں منفرد حیثیت کے مالک ہیں اختر شیرانی
اگرچہ راجستھان (ٹونک) میں پیدا ہوئے تھے لیکن ان کی تعلیم و تربیت
اور شعری وجدان کی نشو و نما پنجاب میں ہوئی تھی اردو شاعری کو انھوں نے
کچھ ایسے رومانی تصورات دیئے ہیں جو نئے افق کی طرف اشارہ کرتے ہیں
عشق و محبت کا جتنا شدید جذبہ اختر شیرانی کے یہاں ہے کسی دوسرے
شاعر کے یہاں نہیں ان کے یہاں عشقیہ رجحان ایک نئی صورت میں جلوہ
گر ہوا ہے اور اردو شاعری کی روایت کا وہ بت پہلی مرتبہ ٹوٹتا ہے جہاں
اظہارِ عشق نہ صرف یہ کہ مرد کی طرف سے ہوتا تھا بلکہ محبوب بھی مذکر
ہی تھا۔ مگر اختر شیرانی کے یہاں عشق عورت کی طرف سے ہوتا ہے
اس طرح عشق کی روایت پہلی مرتبہ حقیقت نگاری سے آشنا ہوتی ہے
ان کی شاعری کا محبوب پردے میں نہیں ہے بلکہ کھل کر سامنے آیا ہے
اس کے علاوہ اختر شیرانی کا کارنامہ یہ بھی ہے کہ وہ پہلی مرتبہ
اردو شاعری کو وہ علامتی کردار دیتے ہیں جو سلمیٰ اور عذرا کے نام سے
زندۂ جاوید رہیں گے۔ اختر اورینوی لکھتے ہیں "اختر شیرانی کی زندگی
اور شاعری کے بہت سے پہلو Keats کی زندگی اور شاعری سے ملے
ہوئے ہیں اختر نے بھی Keats کی طرح عالم مثال کے حسن کو عالم مجاز
میں دیکھا ہے اور Keats کی فینی اور اختر کی سلمیٰ ان کی شاعری کی روح
ہیں" (پیش لفظ، کلیات اختر شیرانی، صفحہ ۲)

اختر کی شاعری میں ہیئت کے تجربے بھی نظر آتے ہیں انھوں نے
پرانی اور متروک بحروں کو بھی نئے سرے سے رواج دیا ہے ؎

سکوتِ شب میں اک حسیں نازنیں کے دل میں موجزن ہوائے رقص ہے
کہ جس کے رقصِ ناز سے فضائے نیلگوں بنی ہوئی فضائے رقص ہے

اس کے علاوہ اختر نے اردو شاعری میں سانیٹ کے تجربے کیے

ہیں ان تجربوں نے ان کی نظم میں غزل کا وہ عشقیہ ماحول پیدا کر دیا جو نوجوان
طبقے کو بہت زیادہ پسند تھا چنانچہ نظم کو غزل کی سی مقبولیت عطا کرنا
اختر شیرانی کا ایک کارنامہ ہے بہرحال اختر کی انفرادیت ان کی رومانی
شاعری ہے جس میں ایک مٹھاس ہے اور جذبات کو متاثر کرنے والی
کیفیت ہے جو ان کے ذاتی سوز و گداز اور شاعرانہ خلوص سے پیدا ہوئی ہے۔

کس کے ملبوس سے آتی ہے حنا کی خوشبو
کس کے ہر سانس کی جنبش ہے گلاب آلودہ
شام کو یہ کون سرمست پرستش نازنیں
شمع تھامے چاہتی ہے بتکدے کا در کھلے

پنڈت ہری چند اختر، جوش ملسیانی، اور عرش ملسیانی نئے دور کے
اہم شاعروں میں ہیں لیکن ان کا رشتہ زیادہ تر روایت سے جڑا ہوا ہے
نئے حالات اور واقعات کا شعور ان کے یہاں بھی ہے شاعری ان کے
یہاں بھی زندگی سے تحریک حاصل کرتی ہے پھر بھی ان کے یہاں شاعری
بدلی ہوئی محسوس نہیں ہوتی ان کا شمار جدید شاعری کے ان معماروں
میں ہوتا ہے جن کے یہاں روایت کا تسلسل اور مشرقی لے کا وجود اس
سبب سے ہے کہ یہ شعرا مشرقی علوم سے گہری واقفیت رکھتے ہیں ان
کی فکر مشرق کے سانچوں میں ڈھلی ہوئی ہے۔ مغربی علوم کے مطالعے نے
ان کو ایک تنقیدی اور افادی نظر تو دی مگر بغاوت نہیں سکھائی ان شعرا
میں جوش خصوصی توجہ کے مستحق ہیں جو دبستان داغ کی خصوصیات کے
سب سے بڑے امین ہیں اہل زبان کے تتبع اور پیروی کے قائل
تھے اس نسبت سے زبان کے حسن و قبح پر گہری نظر رکھتے تھے اور اسے
برتنا جانتے تھے زبان کی نفاست پسندی نے ان کو غزل کا خاص

مذاق بخشا تھا جس میں نہ تو بیان کی پیچیدگی ہے اور نہ زبان کی دقت
روزمرہ سادگی اور صفائی ان کے کلام کی اصل خوبی ہے بیان کی شوخی ان
کو داغ کی پیروی سے حاصل ہوئی ہے جس میں لکھنؤ کی رعایت لفظی کی جھلک ہے

اشارا تک نہ لکھا اس نے کوئی ربط باہم کا   بہت بے ربط ہے خط کا جواب اول سے آخر تک
چند آنسو تھے جو رخ پر آب بن کر رہ گئے   آئینہ رویا تھا انجام سکندر دیکھ کر

لیکن جوش نے باوجود زبان کی نوک پلک درست کرنے، بیان
کے لطف اور اس کی نزاکت پر خصوصی توجہ دینے کے شاعری کا رشتہ
جذبے اور خیال سے منقطع نہیں ہونے دیا ہے اور تخیل کے جوش اور آہنگ
کو بھی برقرار رکھا ہے

اٹھائے حال اب تو مصیبت سے کم نہیں
وہ درد دل میں ہے جو قیامت سے کم نہیں
اس کے فریب حسن کا مارا ہوا ہوں میں
جس کی ادائے شرم شرارت سے کم نہیں
ہر وقت التجائیں خدا کی جناب میں
کہتے ہیں جس کو عشق عبادت سے کم نہیں

ایک غزل ملاحظہ ہو۔

بلا سے کوئی ہاتھ ملتا رہے   ترا حسن سانچے میں ڈھلتا رہے
ہر اک دل میں چمکے محبت کا داغ   یہ سکہ زمانے میں چلتا رہے
بدل جائے خود بھی تو حیرت ہے کیا   جو ہر روز وعدے بدلتا رہے
زمانہ ہی بدلے تو کیا فائدہ   مقدر بھی کچھ کچھ بدلتا رہے

عرش کو شاعری جوش سے ورثے میں ملی ہے شعری و ادبی ماحول
کے پروردہ ہیں تاہم زبان کی جو خوبی جوش کی خصوصیت ہے ان کے

یہاں نہیں ہے اس کے بجائے ان کے یہاں ایک فکر کا احساس جھلکتا ہے
اور غالباً اسی وجہ سے ان کے یہاں جذبے کا وہ ہیجان نہیں ہے جو اکثر
غزل گو شعراء کی خصوصیت ہے ان کے یہاں جذبات کا ایک دھیما پن ہے
اس لیے ان کے کلام میں جہاں کہیں آہنگ کی بلندی پیدا ہوتی ہے وہ ان کی
شخصی فکر کی وجہ سے ہے اور بقول نیاز فتحپوری وہ ان شعراء میں نہیں ہیں
جو شاعری علم سے بے نیاز ہو کر کرتے ہیں

بے نیازی پہ اگر عشق اتر آتا ہے — حسن بھی شامل فریاد نظر آتا ہے
زحمت دیر و کلیسا و حرم ختم ہوئی — ہر طرف راہ میں بیٹھے ترا گھر آتا ہے
شمع روشن نہیں ہو سکتی فتیلے کے بغیر — سوز غم ہو تو محبت میں اثر آتا ہے

پنڈت ہری چند اختر، جوش ملسیانی اور عرش ملسیانی کے یہاں
ہند و مسلم روایات کا ایک ایسا امتزاج بھی نظر آتا ہے جو اس دور میں
ذہنی ہم آہنگی اور رواداری کے کام آسکتا ہے پنڈت ہری چند اختر کی
یہ نعت مسلم حلقوں میں خاصی مقبول رہی ہے۔

کس نے ذروں کو اٹھایا اور صحرا کر دیا
کس نے قطروں کو ملایا اور دریا کر دیا
کہہ دیا اختر کسی نے کان میں لا تقنطوا
اور دل کو سربسر محو تمنا ... کر دیا

ان کے علاوہ جدید شاعری کے معماروں میں بیشتر وہ لوگ ہیں
جن کی گرفت مشرقیت پر ڈھیلی ہے اس لیے وہ روایت سے رشتہ توڑ کر
بغاوت پر آمادہ نظر آتے ہیں ان میں تصدق حسین خالد۔ ن م راشد
اور میراجی نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔

۱۸۵۷ء کے بعد ایک تہذیب ایک تمدن کا دور ختم ہو گیا تھا لیکن
اس دور کے اثرات ابھی باقی تھے ابھی مغربی تہذیب اور تمدن اور نظریات

و افکار نے سر نہ اٹھایا تھا بلکہ فکر و عمل کے لحاظ سے ہم اسے عبوری
دور کہہ سکتے ہیں جو ادب اور سماج کی اصلاح کا دور ہے۔ اس دور
میں مغربی سامراجیت کی چیرہ دستیوں کے خلاف آواز اٹھانے کی صلاحیت
نہ تھی ابھی تو یہ دور خود احتسابی اور اصلاح میں مصروف تھا لیکن جلدی
ہی نئے فکر اور شعور ابھرنے شروع ہو جاتے ہیں لہٰذا نئی نسل نئے حالات
کے لیے خود کو ذمہ دار قرار نہیں دیتی اور نہ ماضی کی فروگذاشتوں کا
کفارہ ادا کرنے کو تیار تھی اس لیے وہاں خود احتسابی کے بجائے زندگی
پر اپنے اختیار و اقتدار کے تقاضے تھے اسی دور میں مغربی نقد و ادب
کے مطالعے کی رفتار بڑھی مغرب کی ادبی روایات مشرقی روایات پر تیزی
سے غالب آ رہی تھیں چنانچہ حالی کی وہ اصلاحی تحریک جو مغرب کی
صحت مند ادبی اقتدار سے استفادہ تو کرنا چاہتی تھی لیکن اپنی مشرقیت
کو نہیں تج دینا چاہتی تھی وہ اب مغربی افکار کے بوجھ تلے دب گئی تھی
حالی کے بعد کی نسل مغربی نظریات ہی کو معیار ادب سمجھتی تھی اس لیے اصلاح
کے جذبے نے بغاوت کا روپ اختیار کر لیا تھا لہٰذا غزل جو مشرق کی
ادبی اقدار کی ہر دور میں امین رہی ہے اس کے خلاف وہ رد عمل ہوا
جس نے شاعری کو ہر قید و بند سے آزاد کر دیا غزل کے وجود پر اس
دور نے کیا اثر ڈالا غزل اور آزاد نظم کی موجودہ صورت حال سے
اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے بہر حال اتنا کہا جا سکتا ہے کہ ادبی و سماجی
قدریں صدیوں اور نسلوں کے اشتراک عمل سے بنتی ہیں اور وقتی تحریکات
لاکھ زمانے سے ہم آہنگ ہوں ان کو اس وقت تک بیخ و بن سے نہیں
اکھاڑ سکتیں جب تک کہ چند نسلوں کے بعد یہ تقاضے خود اقدار کا روپ نہ
اختیار کر لیں لہٰذا آزاد نظم اپنے تمام کرّ و فر اور انقلاب آفرینیوں
کے باوجود آج ماضی کی داستان معلوم ہوتی ہے ورنہ بڑی حد تک

اپنا اثر تو کھو ہی چکی ہے اور غزل جسے نیم وحشی کہا گیا بے جا مبالغے اور خیال آرائی کی جاگیر بنا یا گیا وہ آج بھی اردو شاعری کے تہذیبی مزاج کی نمائندہ ہے عرب میں اس کی لغوی حیثیت سے لے کر موجودہ دور میں اس کی اصطلاحی و ادبی و تاریخی حیثیت تک اس کی ارتقاء پسندی کے ثبوت مل جائیں گے ایران میں رودکی سے لے کر ہندوستان میں غالب تک یہ ارتقاء کی بہت سی منزلیں طے کر چکی تھی۔ اقبال کے یہاں یہ جلال و جمال کا پیکر بن جاتی ہے اور اب موجودہ دور میں غزل اتنی بدل چکی ہے کہ اسے نیم وحشی قرار دینا ایک الزام سے زیادہ نہیں بات موضوع سے ہٹ چکی ہے لیکن جب چلی ہے تو یہ بھی عرض کر دیں کہ موجودہ غزل اگرچہ علامتوں میں گرفتار ہے کچھ فن کی ناپختگی نے بھی مارا ہے اس کے باوجود آزاد نظم جن ذہنی مسائل کو لے کر چلی تھی اب وہ غزل کا موضوع بن چکے ہیں اس کے علاوہ اکثر شعراء کے یہاں فن کی ناپختگی کا سبب ہو سکتا ہے آزاد نظم کی وہ سہل انگاری ہو جس سے گزر کر یہ شعراء غزل تک پہنچے ہیں اس لیے یہ دور بہت حد تک غزل کی باز تعمیر کا دور ہے اس کے علاوہ یہ مسئلہ بھی توجہ طلب ہے کہ موجودہ صورت حال اور اس کے فکر و علائم کی تبدیلی میں آزاد نظم کا کیا حصہ ہے؟ اس کے لیے غیر جانب دار مطالعے کی ضرورت ہے جو آزاد نظم اور غزل کی موجودہ صورت حال کے درمیان کسی ذہنی ربط و تسلسل کو تلاش کر سکے جو ہمارے موضوع سے خارج ہے پھر بھی اتنا کہہ سکتے ہیں کہ آزاد نظم کی تحریک آزادی کے اس دور کی پیداوار ہے جب انگریز سے ٹکرانے کی پالیسی نے ایک انقلابی میلان کی صورت اختیار کر لی تھی جہاں اپنی دھرتی پر کھڑی ہوئی آسائشوں کو اس لیے تباہ کیا جا رہا تھا کہ انگریز کا نظام حکومت مختل ہو جائے بظاہر یہ شکست و ریخت کا دور تھا جس کے آہنگ

میں تعمیری دور کی روح پوشیدہ تھی ہندوستان کے تاریخی و سماجی شعور پر روسی انقلاب کے اثرات پڑ رہے تھے انقلاب فرانس کے تذکرے تھے امریکہ کی انقلابی تحریکات اور ان سب کے نتائج سے واقفیت حاصل ہو چکی تھی ان تمام چیزوں نے ملکر ہندوستان میں ایک انقلاب پسند ذہن پیدا کر دیا تھا جو ہر قیمت پر تبدیلی چاہتا تھا یوں بھی کوئی نیا اور تعمیری دور اس وقت شروع ہوتا ہے جب کہ انقلابی اور بحرانی دور اپنی شکست و ریخت کی منزل سے گزر جائے ادب میں جدت پسندی کا پس منظر بھی بڑی حد تک یہی تھا اس لیے اردو شاعری میں روایت سے بغاوت کا سرچشمہ اس دور میں شکست و ریخت کے رجحانات میں تلاش کرنا چاہیے۔

جدت پسندی کا یہ ذکر اس مقالے میں ایک اضافی حیثیت رکھتا ہے وہ بھی اس نسبت سے کہ پنجاب کا اس نئے دور سے جو تعلق ہے وہ کسی دوسرے علاقے کا نہیں اگرچہ اس میں شک نہیں کہ پنجاب سے باہر آزاد نظم کہنے والے بڑے قد آور شاعر پیدا ہوئے ہیں لیکن جدّت پسندی کے لئے ن م راشد اور میرا جی تو علامت کی حیثیت رکھتے ہیں یہاں ایک بار ہم اس تاریخی تسلسل کو پھر دہرانا چاہتے ہیں جو ۱۸۷۴ء میں انجمن پنجاب سے شروع ہو کر پورے پنجاب میں جدید شاعری کے نام سے پھیل گیا تھا اس تسلسل میں آزاد حالی اور اقبال (آزاد کا تعلق دلی سے ہے) زبردست اہمیت رکھتے ہیں اس دور میں آزاد اور حالی کے اصلاحی اور اقبال کے فکری آثار پوری اردو شاعری کو اپنی لپیٹ میں لیے ہوئے ہیں یہ شاعری حالی سے اقبال تک بتدریج ایک انقلاب آفریں عمل ضرور ہے لیکن یہ خود انقلاب نہیں ہے لیکن اس کے بعد تو شاعری خود انقلاب بن جاتی ہے اور جدید شاعری جدت پسندی کے نام سے

اور نئی ہو جاتی ہے اب سوچنے اور پیش کرنے کا انداز مزید نیا ہو جاتا ہے
سوچ اور فکر کو حالی اور اقبال نے مہمیز تو دیدی تھی لیکن اب بڑھتا ہوا
سماجی اور انقلابی شعور نئے سانچوں کے بھی تقاضے کر رہا تھا نتیجے میں موضوع
اور مواد کی شکل بھی بدل جاتی ہے۔ اب حسن و عشق کا موضوع صرف ذوق جمال
کی تسکین نہ تھا بلکہ یہ زندگی کا ایک حقیقی مسئلہ تھا اس لیے جدت پسند شعرا اسے
صرف جذباتی اور سطحی رنگ نہ دے کر اسے متانت اور سنجیدگی سے برتتے
ہیں یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں حسن و عشق کے اظہار میں ابتدائی دلی اسکول
اور لکھنؤ اسکول کا سا ابتذال نہیں ہے وہ انسانی احساسات و جذبات کو
زندگی کا ناگزیر حصہ سمجھتے ہیں اسی لیے زندگی کے جملہ مسائل کی طرح وہ حسن
و عشق کے مسائل کو بھی فکر و شعور کے آئینے میں دیکھتے ہیں ان کا سماجی شعور
اور تصور عشق ایک دوسرے سے بیگانہ نہیں ہے جس کی وجہ سے رومان
و حقیقت ان کے یہاں ساتھ ساتھ نظر آتے ہیں بدلی ہوئی فضا شاعری
کے سانچوں کو بھی بدل دیتی ہے لیکن اس کا سب سے بڑا سبب جدید
مغربی شاعری کے میلانات ہیں ان میں فرانس کی تمثیل نگاری سب سے
بڑا میلان ہے جو شاعری میں ایمائیت کو ابہام کے درجے تک پہنچا دیتی
ہے۔ جدت پسندی کے ابتدائی دور میں یہ خصوصیت بڑی حد تک نمایاں
ہے اس دور کے جدت پسند شعرا کا تذکرہ پنجاب کے ن م راشد
اور میرا جی سے شروع ہوتا ہے ان کے علاوہ فیض احمد فیض۔ احمد ندیم
قاسمی قتیل شفائی۔ ساحر لدھیانوی، کرشن موہن۔ اور ناصر کاظمی
جدت پسندوں کی صف میں آتے ہیں۔

پنجاب کے یہ شعرا جدت پسندی کے اس سلسلے سے تعلق رکھتے
ہیں جن پر مغربی شعر و ادب کا کافی اثر ہے جن کے یہاں روایتی اور
اصلاحی شعور کارفرما ہے جن کے ہاتھوں اردو شاعری کو نئے تجربے

اور ہیئت کا سامنا کرنا پڑا ان میں سے اکثر کی سوچ نہایت بے باکی ہے
ان کا طرز تکلم یزداں اور اہرمن دونوں سے یکساں بے باک ہے
لیکن اس کے متوازی پنجاب میں اردو شاعروں کا ایک ایسا سلسلہ بھی
ہے جو روایت سے اپنا رشتہ جوڑے ہوئے ہے ان کے یہاں انقلاب
کی گونج نہیں ہے لیکن عصر حاضر سے بے نیازی بھی نہیں ہے ان کا
تاریخی اور سماجی شعور غزل ہی کی زبان میں ظاہر ہوا ہے یہ شاعر غزل کو
شائستہ بنانے میں لگے رہے ہیں جن میں جوش ملسیانی اور عرش ملسیانی
کا اوپر ذکر ہوا ان کے علاوہ عبدالحمید عدم، مخمور جالندھری، جگن ناتھ آزاد
کرپال سنگھ بیدار، کنور مہندر سنگھ بیدی سحر، اودے سنگھ شائق، اور پورن
سنگھ ہنر نمایاں ہیں ان شاعروں پر تبصرہ آگے کیا جائے گا فی الحال
ہم پنجاب میں جدت پسندی کی روایت کو ن م راشد سے شروع کرتے
ہیں۔

راشد کو آزاد نظم کا بانی کہا جاتا ہے اگرچہ ان سے پہلے بھی آزاد
نظم کہی گئی لیکن اسے ایک صنف کا درجہ راشد ہی نے دیا انھوں نے
اسے اپنے ذہن و شعور کے اظہار کا وسیلہ بنایا اردو شاعری میں
تمثیلی انداز بیان کا آغاز کیا جس کے لیے انھوں نے نئی علامتوں نئے
اشاروں اور نئی تخیل کو پیدا کیا اور جیسا کہ جدت پسندی کی خاصیت
رہی ہے اس تمثیل کو انھوں نے ابہام کے درجے تک پہنچایا اس کی
ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ نئے اشارے اور نئے علائم فنکارانہ
چابکدستی کے بجائے تجربے کی پہلی منزل سے گذر رہے تھے اس
کے باوجود راشد تمثیلی اور علامتی شاعروں کے میدان میں تنہا حیثیت
کے مالک ہیں جدت پسندی کے اس دور میں شاید ہی کسی دوسرے
شاعر کو وہ اہمیت حاصل رہی ہو جو راشد کو ہے ان کی جدت میں

ایک انفرادیت ہے جس نے اردو شاعری کے روایتی انداز کے مقابل ایک بالکل انوکھی روایت کو پیش کیا ہے اس کے آہنگ اور ہیئت کو بدلا ہے یہی وجہ ہے کہ راشد کو جدت پسندی کا سب سے بڑا علمبردار مانا جاتا ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ اردو شاعری اگر پنجاب میں جدید ہوئی ہے تو جدید تر بھی پنجاب ہی میں ہوئی ہے۔ یہ جدید شاعری نئی زندگی، نئے ماحول اور نئے زمانے کی ذہنی خصوصیات سے مل کر بنی ہے۔

راشد نے اپنے دور کے نوجوان ذہن کے کرب اس کی بے چینی اور انتشار، زندگی کے مسائل اور انفرادی و اجتماعی ....

.... معاملات پر اپنے محسوسات اور زاویہ نظر کو بالکل ایک نئے اور اچھوتے انداز میں پیش کیا ہے۔ دراصل اس دور کے نوجوان کے ذہنی انتشار اور خلفشار اور حالات کی نامساعدت کے لئے روایتی قید و بند سے آزاد ہیئت ہی کی ضرورت تھی۔

راشد کے کلام کا مجموعہ "ماورا" اس دور کے ذہنی انتشار کی بڑی حد تک ترجمانی کرتا ہے اس میں متنوع موضوعات پر نظمیں ملتی ہیں۔ لیکن شعری فضا تقریباً ہر جگہ یکساں ہے اور یہ شعری یکسانیت ویسی ہی ہے جیسی کہ اصغر کے یہاں صوفیانہ کلام میں فرق صرف یہ ہے کہ اصغر کے یہاں خلوص شعر کے ساتھ ایک ماورائی کیفیت کا احساس ہوتا ہے جس کو پڑھتے ہوئے ذہن بتدریج بوجھل ہوتا جاتا ہے لیکن راشد کے یہاں وہ شعری خلوص تو نہیں ہے البتہ زندگی کی حقیقتوں کا عرفان ضرور ہے۔ ان کے یہاں زندگی کے ذہنی و جذباتی کیفیات کا عکس نظر آتا ہے ماضی میں عشق و محبت کا بیان تمام تر جذباتی ہوتا تھا اور ابتدائے عشق سے لے کر بیماری دل کے ہاتھوں کام تمام ہونے تک ساری منزلیں عالم خیال ہی میں طے ہوتی تھیں۔ یہ عشق جذبات سے اتنا مغلوب تھا

کہ موت کے بغیر اس کا تصور مکمل نہیں ہوتا تھا لیکن جدید شاعری میں عشق کے میدان میں پہلی بار ذہن کی کارفرمائی نظر آتی ہے ذہن کی یہ کارفرمائی اقبال کے یہاں سے شروع ہوتی ہے۔

اچھا ہے دل کے پاس رہے پاسبان عقل

لیکن جدت پسندوں کے یہاں تو عشق پوری طرح ذہنی گرفت میں آجاتا ہے چونکہ ان کے یہاں محبت صرف ایک جذبہ نہ تھی بلکہ زندگی کی ایک مثبت قدر تھی زندگی میں حرکت اور اس کی بقا کا وسیلہ تھی اب یہ عشق معاشرتی و اقتصادی شعور کے ساتھ ساتھ تاریخی شعور سے بھی بہرہ مند تھا اس عشق نے یاروں پہ خود فراموشی طاری نہیں کی تھی ان سے کوہ کنی یا بادہ پیمائی نہیں کرائی چونکہ سماجی شعور نے اس فطری جذبے کی تہذیب کردی تھی۔

سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ
میں ابھی اس کو شناسائے محبت نہ کروں
روح کو اس کی اسیر غم الفت نہ کروں
اس کو رسوا نہ کروں وقف مصیبت نہ کروں
سوچتا ہوں کہ ابھی رنج سے آزاد ہے وہ
واقف درد نہیں خوگر آلام نہیں
سحر عیش میں اس کی اثر شام نہیں
زندگی اس کے لئے زہر بھرا جام نہیں
سوچتا ہوں کہ غم دل نہ سناؤں اس کو
سامنے اس کے کبھی راز کو عریاں نہ کروں
خلش دل سے اسے دست و گریباں نہ کروں
اس کے جذبات کو میں شعلہ بداماں نہ کروں

محبت پر عقل و شعور کی یہ گرفت بڑھتے ہوئے سماجی شعور کی پیداوار ہے جو نطرت انسانی کی اس مزاج دانی سے عبارت ہے جس سے انسانی نفسیات کے سارے پیچ و خم کھل جاتے ہیں لہٰذا شاعر محبت کو جذبات کے حوالے کرنے کے بجائے پاسبانِ عقل کی نگرانی میں دیدینا چاہتا ہے اسے محبوب کی سماجی حیثیت کا احساس ہے یہ احساس اس کو محبت کے جملہ عواقب سے آگاہ کر رہا ہے محبت کا خلوص ان عواقب کو گوارا نہیں کرسکتا اور یہ فیصلہ کرلیتا ہے کہ "میں اسے واقفِ الفت نہ کروں"

محبت کے یہ تصوراتِ ماضی کے روایتی تصورات سے کتنے آگے بڑھ چکے ہیں اس کا اندازہ غالب کے اس شعر سے لگایا جاسکتا ہے۔

عشق پر زور نہیں ہے یہ وہ آتش غالب
کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بجھے

عشق لاکھ فطری جذبہ سہی اس پر زور اور قابو نہ سہی لیکن جدید دور نے اس جذبے کی تربیت کو یقیناً ممکن بنا دیا ہے

اور اب کہ تیری محبت سرمدی کا بادہ گسار ہوں میں
ہوس پرستی کی لذتِ بے ثبات سے شرمسار ہوں میں
مری بہیمانہ خواہشوں نے فرار کی راہ لی ہے وہ دن ہے
اور ان کے بدلے اک آرزوئے سلیم سو ہمکنار ہوں میں

گو یا راشد کے نزدیک محبت کا جذبہ ایک ایسا اعلیٰ و ارفع جذبہ ہے جو صرف وقتی ہوس پرستی سے عبارت نہیں ہے اس کے باوجود یہ رفعت عشق کے کسی ماورائی تصور کو پیش نہیں کرتی۔ عشق کا ماورائی تصور تو زندگی کی مادی حقیقتوں سے بے نیاز ہوتا ہے یہ تو صرف ایک وجدانی رو ہوتی ہے جس میں جنس کا تصور گناہ ہوتا ہے۔ لیکن جدت پسند شاعر جنس اور گناہ کے درمیان ایک حدِ فاصل قرار دیتا ہے

اس کے یہاں گناہ کا تصور کسی بہیمانہ عمل سے عبارت ہے جب کہ جنس کا تصور زندگی کی ایک آرزوئے سلیم۔ سے پیدا ہوتا ہے یہ ایک پاکیزہ اور بامقصد زندگی کا ایک ارفع تخیل ہے اس کے نزدیک تو جنس زندگی کی ایک بنیادی حقیقت ہے اس حقیقت کو اس روایتی بندھنوں سے آزاد کرانا چاہتا ہے اور ایک آرزوئے سلیم کے واسطے سے اس حقیقت کو ایک نیا رنگ دے کر سماج کی تشکیل نو کرنا چاہتا ہے اس پس منظر میں راشد کے یہاں جنس کی اہمیت کافی بڑھ جاتی ہے اور اگر یہ حقیقت ہے کہ محبت جنس کے بغیر پیدا ہی نہیں ہوتی تو انسان کی بڑائی اسی میں ہے کہ جنس و محبت کے باہمی ربط کی بنیاد تہذیب و متانت پر ہو جنس ہی کی نسبت سے یہ بات قابل غور ہے کہ محبت کا صحت مند رجحان جدید دور ہی میں نظر آتا ہے ورنہ ایران سے ہندوستان تک امرد پرستی کی بہیمیت کو شاعری نے نہ صرف یہ کہ گوارا کر لیا تھا بلکہ اسے ایک اہم ترین موضوع بنا لیا تھا اس کے اسباب کچھ بھی ہوں خواہ اسے تصوف کے پردے میں عشق الٰہی سے تعبیر کیا جائے لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اردو شاعری کا محبوب معاشرے کا وہ غیر سنجیدہ روپ ہے جس پر غزل کی تہذیب نے پردہ ڈال رکھا ہے اس تہذیب نے غزل کو کتنا ہی جمال کیوں نہ بخشا ہو لیکن اسے حقیقت پسندی کبھی نہیں دی چوں کہ بیشتر شاعروں نے عشق کے عملی پہلو کے بجائے عشق کے تصور پر ہی اکتفا کیا ہے یہ تصور اردو شاعری پر برسوں اس طرح مسلط رہا ہے کہ جدید دور کی حقیقت پسندی کو گناہ کا نام دیا گیا دراصل ہمارے یہاں گناہ کے تصورات جنس ہی سے وابستہ رہے ہیں اس لئے جنس کا خیال ایک مکروہ اور ناپسندیدہ خیال سمجھا گیا مگر جدید دور میں جنس کو محبت کی لازمی بنیاد سمجھا گیا ان دونوں کے درمیان ایک واقعی اور حقیقی

ربط کو سمجھا نہ گیا چنانچہ راشد کی شاعری کا بڑا حصہ جنس و محبت کے اسی ربط سے متعلق ہے لیکن ان کے یہاں کبھی کبھی جنس کی آسودگی بھی ضروری ہو جاتی ہے اور جنس کو نئی تاویل کے پردے میں وہ گناہ کو کبھی ایک حقیقت بنا کر پیش کرتے ہیں اس میں شک نہیں کہ گناہ بھی انسانی زندگی کا ایک پہلو ہے لیکن اس کی نظریاتی تاویل سے اس کے فروغ کا جواز پیدا ہوتا ہے جس سے زندگی کی اخلاقی قدریں بے بنیاد رہ جاتی ہیں اس لئے راشد کے یہاں جنس و محبت کی اہمیت ہے تو صرف اس لیے کہ ان کے یہاں یہ تصورات فرضی اور خیالی نہیں ہیں بلکہ زندگی کی روشن حقیقتیں ہیں۔

ذیل میں راشد کی شاعری کے چند مختصر نمونے ہیں جو ان کے نظریات و خیالات فن اور اسلوب شعر کو ظاہر کرتے ہیں۔

رہنے دے اب کھو نہیں باتوں میں وقت
اب رہنے دے
وقت کے اس مختصر لمحے کو دیکھ
تو اگر چاہے تو یہ بھی جاوداں ہو جائے گا
پھیل کر خود بے کراں ہو جائیگا
مطمئن باتوں سے ہو سکتا ہے کون؟
روح کی سنگین تاریکی کو دھو سکتا ہے کون
دیکھ اس جذبات کے نشے کو دیکھ
تیرے سینے میں بھی اک لرزش سی پیدا ہو گئی
زندگی کی لذتوں سے سینہ بھر لینے بھی دے

(طلسم جاوداں)

جدت پسندوں نے جگہ جگہ جنسی جذبے کی تسکین کی دعوت دی ہے اس کے باوجود ان کی شاعری میں عریانیت کا وہ احساس نہیں پایا جاتا جو انشا، امانت، جرأت اور دبستان ناسخ کی غزلوں یا شوق کی مثنویوں میں نظر آتی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ ان شاعروں کے یہاں جنس کا کوئی حقیقی میلان نہ تھا یہ تو ایک ایسی لذت پرستی تھی جسکو سماج میں گناہ سمجھا جاتا تھا لیکن جدید دور میں جنس ایک نفسیاتی مسئلہ ہے فرائڈ کے نظریات نے اس خیال کو کافی شہرت دی ہے جس کی وجہ سے جنس کو فلسفیانہ نقطۂ نگاہ سے دیکھا جانے لگا سماجی و انفرادی زندگی میں ہماری بہت سی ناآسودگیوں ناکامیوں اور محرومیوں کو اس جنس کے پس منظر میں دیکھا جانے لگا اس لیے جنس اب صرف ایک اخلاقی مسئلہ نہ تھی بلکہ یہ ایک معاشرتی مسئلہ تھی تھی۔ اور ہر جدید شاعر بقدر ہمت او وسعت اپنے شعری فکر کی تعمیر جنس کی بنیاد پر کر رہا تھا اسی وجہ سے ان کے یہاں عریانیت کے بجائے سماجی شعور کا شائبہ گہرا ہے۔

آزاد نظم کے کہنے والوں میں زیادہ تر ایسے لوگ ہیں جو تاریخی و سماجی شعور کی وجہ سے گرد و پیش کے علوم پر نظر رکھتے ہیں۔ مختلف علوم متداولہ سے ان کو واقفیت ہے۔ فرائڈ کے نظریۂ تحلیل نفسی پر بھی ان کی نظر ہے لیکن ان کے یہاں ان علوم کی حدیں مقرر نہیں ہیں وہ مختلف علوم سے واقفیت اور ان پر گفتگو کرنے کی صلاحیت تو رکھتے ہیں مگر بقدر ضرورت ان کے اکتساب سے خود اپنا کوئی نظریہ یا فلسفہ پیش کرنے کی ان میں صلاحیت نہیں ان کے یہاں اقبال کی سی بصیرت اور فلسفیانہ نظر نہیں ہے جس کی وجہ سے مختلف علوم کے مطالعے نے ان کے ذہن میں الجھاؤ پیدا کر دیئے ہیں ان کے یہاں زندگی کے اکثر معاملات میں محرومی کا احساس ہے ماضی کی روایتوں کو اپنے گلے کا طوق سمجھتے ہیں

لیکن نئے حالات میں ان کو ڈھالنے کی صلاحیت نہیں ہے اس لئے بغاوت
پر آمادہ ہو جاتے ہیں فرائڈ کے نظریات ان کی ذہنی الجھن کو سہارا
دیتے ہیں اور جنس کا میلان ان کی شاعری میں پھوٹ پڑتا ہے جنساتی پیچیدگی
کی اس منزل پر میرا جی سب سے آگے نظر آتے ہیں ان کے جنسی الجھاؤ کو
آزاد نظم ہی میں پناہ مل سکتی ہے پابند نظم تو ان کو پھر روایتوں کے زنداں
میں اسیر کر دیتی جہاں بادہ و ساغر کی گفتگو بھی مشاہدۂ حق کی دلیل بن جاتی ہے
اس لئے میرا جی کو نہ صرف نئی اشاریت بلکہ نئی فارم کی بھی ضرورت تھی

میرا جی نے جدت پسندی کی روایت کو آگے بڑھایا ہے اتنا آگے
کہ اکثر تو راشد بھی ان کے پیچھے رہ گئے ہیں ان کے یہاں تمثیل نگاری
بہت زیادہ ہے جو مبہم ہو کر چیستاں بن جاتی ہے جدت پسندی سے
کچھ لوگوں میں چڑ پیدا کرنے میں میرا جی کی شاعری کا بھی بڑا ہاتھ ہے اس
نے اکثر شاعروں سے آزاد نظم کی پیروڈی بھی لکھوائی ہے میرا جی کی
سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے آزاد نظم کو کبھی کبھی معنی
و مفہوم کی قید سے بھی آزاد کر دیا ہے اس طرح راشد نے آزاد حالی
و اقبال کی جدید فکر کو جو آزاد و سانچے دیے تھے میرا جی نے اس جدیدیت
کی روایت کو اور آگے بڑھایا میرا جی کی شاعری پر تنقید کی جا سکتی ہے
لیکن اس کی جدت سے احساس و شعور اور زندگی کو ایک نئے زاویے سے
دیکھنے کے انداز سے انکار نہیں کیا جا سکتا یہ آزاد او رحالی کی جدید شاعری کی ایک
کڑی ہے اور نئی غزل کی نقیب بھی جس کا ذکر جدیدیت کے عنوان سے
کیا جاتا ہے اس لئے غزل کو موجودہ فکر تک لانے میں جدت پسندی کا
بالواسطہ حصہ رہا ہے اس کے علاوہ میرا جی نے اپنی شاعری میں کچھ نئے
تجربے بھی کیے ہیں انھوں نے پابند نظموں میں بھی ہیئت کے تجربے کیے
ہندی بحروں اور ہندی الفاظ کے استعمال سے شاعری کو ایک نئی فضا

دی لیکن ان کی شاعری کی سب سے بڑی خصوصیت ابہام ہی ہے اور بقول
عبادت بریلوی اردو شاعری کی تدریجی ترقی میں ابہام بھی آج ایک
منزل ہے۔ (جدید شاعری صفحہ ۲۳۴)

اس منزل سے میرا جی سب سے زیادہ نمایاں ہیں ان کے یہاں بڑھتی
ہوئی اشاریت کلام کو مبہم بنا دیتی ہے اور وہ مفہوم فی البطن شاعر کا مصداق
ہو جاتا ہے اور پابند نظم آزاد نظم سے بھی زیادہ مبہم ہو جاتی ہے ذیل میں
میرا جی کی شاعری کا ایک نمونہ ملاحظہ ہو

جوانی کا خول ہے
بہاریں ہیں موسم زمیں پر
پسند آج مجھ کو جنوں ہے
نگاہوں میں ہے میرے نشے کی الجھن
کہ چھایا ہے ترغیب کا جال ہر اک حسیں پر
رسیلے جرائم کی خوشبو مجھے آج للچا رہی ہے
قوانین اخلاق کے سارے بندھن شکستہ نظر آ رہے ہیں
حسیں اور ممنوع جھرمٹ مرے دل کو پھسلا رہے ہیں
یہ ملبوس ریشم کے اور ان کی لرزش
یہ غازہ یہ انجن
نسائی فسوں کی ہر اک موہنی آج کرتی ہے سازش
مرے دل کو بہکا رہی ہے
مرے ذہن میں آ رہی ہے
رسیلے جرائم کی خوشبو

(ترغیب)

اس نظم میں کوئی گہرائی کوئی معنویت یا شاعرانہ فنکاری نہیں ہے بلکہ زندگی کی
ایک واقعیت کو سادہ سے الفاظ میں بیان کیا ہے جس میں شاعر کی اپنی داخلیت
اور شدید جذبات کا عنصر غالب ہے

پنجاب میں جدید شاعروں کے معماروں میں سب سے زیادہ قدآور
اور صحت مند و توانا شخصیت فیض احمد فیض کی ہے فیض کا تعلق بھی جدت
پسندوں کے حلقے سے ہے لیکن اس حلقے میں وہ سب سے زیادہ باشعور
نظر آتے ہیں ترقی پسند تحریک میں ان کا ایک اعلیٰ مقام ہے ان
کے یہاں بھی دوسرے جدید شاعروں کی طرح بغاوت کے آثار پائے
جاتے ہیں لیکن ان کی بغاوت زندگی کے فرسودہ نظام سے ہے زندگی کی
بیچارگی و نامرادی کے خلاف ہے راشد اور میراجی کے برخلاف فیض
روایت کو سماجی زندگی کا تسلسل سمجھتے ہیں ان کی نظموں سے مارکزم کے
صحت مند مطالعے اور لینن کے نظریات کا پتہ چلتا ہے وہ خواہ مخواہ ماضی
سے چڑتے نہیں بلکہ جدید و قدیم کی آمیزش سے ایک صحت مند روایت
کی داغ بیل ڈالنا چاہتے ہیں ان کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی شعور پر تاریخی شعور
کا غلبہ ہے جس کی وجہ سے ان کے یہاں وہ نئی اشاریت، شدید ابہام
اور جنسی الجھاؤ نہیں ہے جو راشد اور میراجی کے یہاں ہے جب زمانے
میں ادب برائے زندگی اور ادب برائے انقلاب کے نعروں میں ہر جدید
شاعر کھویا ہوا تھا بڑے بڑے شاعر انقلاب کے بلند بانگ نعروں
کی فضا میں گم ہو گئے تھے فیض نے صرف اپنے شعور کو رہنما بنایا ان کے
خیال میں صرف بھاری بھرکم الفاظ میں خیال کو ڈھال دینے کا نام
شاعری نہیں ہے۔ شاعری افادی پہلو رکھتے ہوئے بھی ایک فن ہے
جس کے کچھ تقاضے ہیں ان کے خیال میں جمالیات صرف ادب برائے
ادب ہی کا نام نہیں ہے بلکہ جمال خود ایک افادی قدر ہے یعنی شاعر کے

کلام میں اگر جمالیاتی تاثر کی کمی ہے تو یہ کمی شعر کے مقصد پر بھی اثر
انداز ہوگی جیسا کہ میراجی کی اکثر نظموں کے بارے میں لوگوں نے کہا
کہ وہ نظموں کے بجائے نثر ہی کیوں نہیں لکھتے۔

فیض کے کلام کے مجموعے ،نقش فریادی، ،دست صبا، اور زنداں
نامہ وغیرہ کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ فیض کا شاعرانہ شعور کسی ایک منزل
پر ٹھہرا ہوا نہیں ہے بلکہ بتدریج ارتقاء پذیر ہے اس ارتقاء میں نئے
موڑ اور نئی منزل کا پتہ چلتا ہے ان کی نظموں سے ظاہر ہوتا ہے کہ فیض کے
یہاں بھی دوسرے جدت پسند شاعروں کی طرح کوئی فلسفیانہ خیال۔ یا
خیال کی علویت نہیں ہے لیکن زندگی کے مادی اور عملی نقطۂ نظر کی فراوانی
ہے فیض کے یہاں ابتدا میں رومانی خیالات کی فراوانی ہے جس کی وجہ سے
،نقش فریادی،، کی نظموں میں اجتماعی شعور کے بجائے انفرادی احساسات
کی لے سنائی دیتی ہے اس کے مقابل ،دست صبا،، کی نظموں میں ان
کا اجتماعی اور انقلابی آہنگ نمایاں ہے یہاں نقش فریادی، کی نظموں
کی طرح جذبے کی شدت تو کم نہیں ہے البتہ اس کے ساتھ ساتھ یہاں
ایک نقطۂ نظر اور ایک عملی خواہش بھی تڑپتی ہوئی محسوس ہوتی ہے
اب ان کے یہاں انقلاب کی لے تیز ہو جاتی ہے اور جیسا کہ اوپر ذکر ہوا
فیض کا کمال یہ ہے کہ اگر ایک طرف ان کے یہاں جذبے کی شدت ہے تو
دوسری طرف تاریخی و عمرانی شعور کی فراوانی بھی ہے اور ان دونوں کے امتزاج
سے انھوں نے داخلیت خارجیت کا ایسا سنگم بنایا ہے جو ان کی انفرادیت
کی دلیل ہے ان کے یہاں اگر جذباتیت ہے تو زندگی کے حقائق کا
عرفان بھی ہے دراصل زندگی کے حقائق کا یہ عرفان ہی ہے جو ان کو
ماضی سے بے تعلق نہیں ہونے دیتا بلکہ صحت مند روایتوں کو وہ زندگی
کا ورثہ سمجھتے ہیں۔ آزاد نظم کو اپنانے کے باوجود ان کے یہاں غزل کا بھی

ایک معیار ہے بلکہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ غزل کا روایتی اسلوب فیض کے یہاں نئی فکر سے روشناس ہوا ہے

ادھر جدت پسند شاعروں کا ذکر کرتے ہوئے کچھ ایسے نام آگئے تھے جن کے یہاں اردو غزل کی روایت کا تسلسل نظر آتا ہے اس طرح ایک طرف جدت پسند شاعر ہیں جو روایت سے بغاوت کی بنا پر ایک انتہا پر نظر آتے ہیں دوسری طرف وہ روایت پرست شعراء ہیں جو جدّت پسندی کے رجحان سے بے پرواہ اپنی ڈگر پر چلے جا رہے ہیں ان دونوں کے درمیان فیض ایسی تنہا شخصیت ہیں جن کے پاس ایک متوازن آہنگ ہے۔ ان کی شاعری شدید جذباتیت سے فکر و شعور کی کار فرمائی تک پہونچ جاتی ہے اور روایت و بغاوت کا امتزاج زیادہ سے زیادہ متوازن ہوتا جاتا ہے جدید دور میں اقبال کے بعد فیض اردو شاعری کو پنجاب کی بہت بڑی دین ہیں انھوں نے نہ صرف یہ کہ اردو شاعری کو ایک لب و لہجہ دیا بلکہ اپنے بعد آنے والے جدید شاعروں کی ایک بڑی نسل کو متاثر بھی کیا ہے۔ برصغیر کی یونیورسٹیوں اور کالجوں میں جتنا فیض کا کلام پڑھا گیا ہے کسی دوسرے جدید شاعر کا نہیں اور غالبًا اس کی وجہ یہی ہے کہ انھوں نے اپنی آواز کو نہ تو نئی اشاریت کے ابہام میں ڈبویا ہے اور نہ تمام تر روایت کی آغوش میں پناہ لی ہے ان کے یہاں غمِ عشق اور غمِ روزگار دونوں ساتھ ساتھ نظر آتے ہیں لیکن مقصد کی اہمیت بڑھی ہوئی ہے فیض جدید شاعروں میں اقبال کی طرح عظیم تو نہیں لیکن جدید شاعری کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کی حیثیت ضرور رکھتے ہیں فیض کی اہمیت کو سمجھنے کے لئے یہ کافی ہے کہ جدید شاعری کی تاریخ ان کا ذکر کیے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی آگے ان کے کلام کے چند نمونے ملاحظہ ہوں ۔۔

رات کا گرم لہو اور بھی بہہ جانے دو
یہی تاریکی تو ہے غازۂ رخسارِ سحر
صبح ہونے ہی کو ہے اے دلِ بیتاب ٹھہر
ابھی زنجیر چھنکتی ہے پسِ پردۂ ساز
مطلق الحکم ہے شیرازۂ اسباب ابھی
ساغرِ ناب میں آنسو بھی ڈھلک جاتے ہیں
لغزشِ پا میں ہے پابندیٔ اسباب ابھی (اے دلِ بیتاب ٹھہر)

ان مصرعوں سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ فیض کے یہاں سماجی و انقلابی شعور حالات کی نبض کو پہچانتا ہے انھیں زمانے کی تغیر پذیری کا یقین ہے اس طرح انقلاب ان کا پیغام تو ہے لیکن زندگی کے فطری ارتقا اور تسلسل کے خلاف کسی قلبِ ماہیت کا شکار نہیں ہیں بلکہ وہ پابندگی آداب کے ختم ہونے کے منتظر ہیں۔

فیض کی جذباتی داخلیت کس طرح سماجی شعور سے ہم آہنگ ہوتی ہے اس کے لئے ذیل کی مثال ملاحظہ ہو

گر مجھے اس کا یقیں ہو مرے ہمدم مرے دوست
روز و شب شام و سحر میں تجھے بہلاتا رہوں
میں تجھے گیت سناتا رہوں ہلکے شیریں
آبشاروں کے بہاروں کے چمن زاروں کے گیت
آمدِ صبح کے مہتاب کے سیاروں کے گیت
تجھ سے میں حسن و محبت کی حکایات کہوں
کیسے مغرور حسیناؤں کے برفاب سے جسم
گرم ہاتھوں کی حرارت سے پگھل جاتے ہیں
کیسے اک چہرے کے ٹھہرے ہوئے مانوس نقوش

دیکھتے دیکھتے یک لخت بدل جاتے ہیں
کس لئے عارضِ محبوب کے شفاف بلور
یک بیک بادۂ احمر سے دہک جاتے ہیں
کیسے گل چیں کے لئے جھکتی ہے خود شاخِ گلاب
کس طرح رات کا ایوان مہک جاتا ہے
یوں ہی گاتا رہوں گا تا رہوں تیری خاطر
پر مرے گیت ترے دکھ کا مداوا ہی نہیں
نغمہ جراح نہیں مونس و غم خوار سہی
گیت نشتر تو نہیں مرہم آزار سہی
تیرے آزار کا چارہ نہیں نشتر کے سوا
اور یہ سفاک مسیحا مرے قبضہ میں نہیں
ہاں مگر تیرے سوا تیرے سوا تیرے سوا

فیض کے بعد جدید شاعروں کی فہرست میں احمد ندیم قاسمی خاص اہمیت کے مالک ہیں، ان کا مرتبہ بہت بلند ہے، جدت پسندی کا ان کے یہاں بھی اثر ہے لیکن انھوں نے اپنے فکر و شعور کو جدت پسندی کے ابہام میں غرق نہیں کیا ہے اس کے برعکس ان کی شاعری میں ایک واضح نصب العین اور ایک نقطۂ نظر ملتا ہے، اور سب سے بڑی بات یہ کہ وہ ایک اسلوب کے مالک ہیں جس نے ان کو ایک انفرادیت عطا کی ہے، لہٰذا ان کی آواز کو نئے شاعروں میں صاف پہچانا جا سکتا ہے، ان کے یہاں تاریخی و عمرانی شعور کی زیادہ کارفرمائی نہیں ہے ساتھ ہی ساتھ روایت کا پیکر بھی اتنا جسیم نہیں ہے جتنا فیض کے یہاں، فیض نے روایت کو بغاوت کے ہاتھوں مرنے نہیں دیا ہے بلکہ اسے نئی فکر سے نئی توانائی بخشی ہے، جب کہ ندیم کے یہاں روایت کا صرف ایک دھندلا

سا نقش نظر آتا ہے، یعنی وہ راشد اور میراجی کی طرح بہکے نہیں ہیں، لیکن فیض کی طرح متوازن بھی نہیں ہیں، بہر حال ان کی شاعری کی صحت مند اور جاندار لے دور سے پہچان لی جاتی ہے۔

ندیم کی شاعری کا آغاز رومان سے ہوتا ہے جہاں وہ پنجاب کے دیہاتی رومان کے بیان سے ایک خاص فضا پیدا کر دیتے ہیں۔ ان کی نظمیں "دیہات کی شہزادی"۔ "ان دیکھا محبوب"۔ "پروازِ جنوں" "اور جب آنکھ کھلی" ایک خاص افسانوی فضا رکھتی ہیں جن میں گاؤں کی سادہ اور بے لوث محبت کے بیان نے ایک موسیقیت پیدا کر دی ہے۔

ڈھول بجتے ہیں دھما دھم کی صدا آتی ہے
فصل کٹتی ہے پکتی ہے، بکھی جاتی ہے

نوجواں گاتے ہیں جب سانولے محبوب کے گیت
ایک دوشیزہ ٹھٹھک جاتی ہے شرماتی ہے

اس کے علاوہ ندیم کی شاعری کا خاص عنصر انسان کی عظمت ہے انسان کی فلاح کے لئے وہ سماج میں انقلاب دیکھنا چاہتے ہیں تاکہ انسان کی غلامی اور مظلومیت ہمیشہ کیلئے فنا ہو جائے۔

اسی شکستِ تمنا کے دم سے آج مجھے
دکھائی دیتے ہیں کتنے صنم چٹانوں میں

رہی عزیز کچھ ایسے جہاں کی لاج مجھے
کہ میں بھٹک نہ سکا تیرہ آسمانوں میں

کوئی گداز نہیں خلد کے فسانوں میں
مری بہشت ہے تنکوں کے آشیانوں میں
بڑا سرور ہے انسان کی داستانوں میں

لبھا سکا فقط انسان کا مزاج مجھے

ندیم کی بڑائی اس میں ہے کہ وہ رومانیت کی گہری وادیوں میں شدید جذباتیت یا ماورائیت کے ہاتھوں گمراہ نہیں ہوئے ہیں عشق کی کارفرمائی ان کے یہاں بھی ہے لیکن یہ عشق جنس کے الجھاؤ میں مبتلا نہیں ہے اس لئے ان کی رفتار میں وہ کجروی پیدا نہیں ہوئی ہے جو جدید شعرا کے یہاں نظر آتی ہے ان کے یہاں حسن و عشق کے تصورات انسانی زندگی سے عبارت ہیں۔ ندیم انسانی زندگی کی فلاح و بہبود کے خیال سے سرشار ہیں یہاں ان کی شعری پاکیزگی اخلاق کے ان سرحدوں میں داخل ہوجاتی ہے جو جدید شاعروں کے نزدیک غیر ضروری سی بات ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں ہم ان کی شاعری کا تجزیہ کرکے یہ پتہ لگا سکتے ہیں کہ ندیم کی شاعری کا تعلق روایت سے جڑا ہوا ہے جس کے لئے ان کی غزلوں پر خصوصی توجہ کی ضرورت ہے

اتر کر شاخِ گل سے دامنِ گلچیں میں آئے ہیں
مگر یہ گل ہیں یا ویرانیٔ گلشن کی تقدیریں
یہ شبنم ہے کہ گلچیں نے گلوں پر خون چھڑکا ہے
تجھی آنکھوں میں کانٹے بن گئیں شاخِ گل کی تحریریں
کسی کے بسترِ کمخواب پر لٹ جائیں گی شب کو
عروسِ فصلِ گل کے منتشر خوابوں کی تعبیریں

ان اشعار میں غزل کا ایک نیا لہجہ سنائی دیتا ہے جہاں روایت کا ایک تسلسل بھی محسوس ہوتا ہے ان کے یہاں انسان کی دریاندگی پر ایک غصہ تو ہے لیکن ماضی سے بیزاری کا رجحان نظر نہیں آتا اور جب تک ماضی سے بغاوت کا جذبہ پیدا نہ ہو روایت کا تسلسل ٹوٹ نہیں سکتا لیکن ندیم کے یہاں روایت سے تعلق اتنا شعوری نہیں ہے جتنا فیض کے یہاں ہے البتہ ان کے جوہر پابند نظم ہی میں کھلتے ہیں اور

جب وہ آزاد نظم یا انقلابی شاعری کی طرف آتے ہیں تو ان کے فن کی خامیاں کھلنے لگتی ہیں۔

جدت پسندی کے اس دور میں اب تک پنجاب کے جن شعرا کا ذکر ہوا ہے یعنی راشد، میراجی، فیض احمد فیض اور ندیم۔ یہ وہ شاعر ہیں جن کا ذکر کیے بغیر جدید شاعری کی تاریخ مکمل ہی نہیں ہوسکتی ان شاعروں نے اردو کی شعری روایت میں زبردست اضافہ کیا ہے انھوں نے نئے اشارے اور نئی علامتیں دی ہیں اور نئی فکر سے روشناش کیا ہے اس کے علاوہ ہیئت کے تجربے انھیں شاعروں سے شروع ہوتے ہیں اردو شاعری کے سماجی، سیاسی اور تاریخی شعور میں اضافہ ہوتا ہے انھوں نے جدید شاعری کو جدید تر کیا ہے لیکن ان کے علاوہ بھی پنجاب کے اردو شاعروں کی خاصی فہرست ہے جنھوں نے ان نئے میلانات کو عام کرنے میں بڑا حصہ لیا ہے ان شاعروں میں مخمور جالندھری، قتیل شفائی، حفیظ ہوشیارپوری، ساحر لدھیانوی، کرشن موہن اور ناصر کاظمی اور عبدالحمید عدم وغیرہ اہمیت رکھتے ہیں.

مخمور جالندھری جدید شاعروں میں ایک اعتدال پسند شخصیت ہیں ان کے یہاں گہرا سماجی شعور ہے یہ شعور مشاہدے سے آمیز ہوکر بڑے حسین اور حقیقی مرقعے پیش کرتا ہے مخمور کی ذہنی افتاد کو سمجھنے کے لئے ان کے مجموعۂ نظم "جلوہ گاہ" کے پیش لفظ کا مطالعہ مفید ثابت ہوگا جہاں وہ رجعت پسندوں کی اس حرکت کو پسند نہیں کرتے جب وہ جدت پسندوں کی جنسیات نگاری پر ناک بھوں چڑھاتے ہیں چونکہ ان کے یہاں جنس ایک بھٹکا ہوا نفسیاتی میلان نہیں ہے بلکہ اس کی منظر کشی میں ایک اصلاحی نقطۂ نظر ہے ان کے یہاں جنس انسانی

زندگی کا صرف ایک پہلو ہی نہیں ہے بلکہ سماجی و معاشی کشمکش میں یہ مظلومیت کا ایک نشان بھی ہے۔

سرنگوں ہے سرخ ساڑی میں دلہن لپٹی ہوئی
رسم کی زنجیر بے آواز میں جکڑی ہوئی
پاس ہی بیٹھا ہے اک بوڑھا سا دولہا شادماں
پوپلا منہ اور چہرہ جھریوں کا کارواں
ہو رہا ہے نقرئی تھیلی سے دوشیزہ کا بیاہ
کر رہے ہیں مل کے سب کم سن جوانی کو تباہ

قتیل شفائی ترقی پسند شاعر ہونے کے باوجود اپنی شاعری کا لب و لہجہ رومانی اور عشقیہ جذبات سے بھرا ہوا رکھتے ہیں ان کی شاعری کی خصوصیت پنجاب کا صحت مند رومان ہے جس نے ان کے گیتوں کو ایک خاص انداز بخشا ہے اپنے گیتوں میں وہ کسی معصوم دوشیزہ کے الھڑ جذبات کی عکاسی بڑے خوبصورت اور لبھانے والے انداز میں کرتے ہیں اوپر اختر شیرانی کا ذکر ہوا کہ انھوں نے نظم کو غزل کا عشقیہ ماحول عطا کیا ہے، اسی طرح قتیل شفائی نے بھی اپنے گیتوں میں غزل کی فضا قائم کی ہے

چھیڑ رہی ہے دل کی دھڑکن آنچل کی مہکار کو
میں کہاں چھپاؤں پیار کو
چھم چھم گائے لاج نہ آئے پائل کی جھنکار کو
میں کہاں چھپاؤں پیار کو
آنکھ میں کجرا بانہوں میں گجرا نئے ترانے گائے
گر گر کر کبھی سنبھل کر آنچل مجھے ستائے
توڑ چلی مخمور جوانی آج ہر اک دیوار کو
میں کہاں چھپاؤں پیار کو

غزلوں میں ان کے یہاں اسی طرح کا ایک خوبصورت انداز بیان ملتا ہے یہاں جو قتیل کی اپنی آواز اور انفرادیت ہے اسے دیکھتے ہوئے مشکل سے کہا جا سکتا ہے کہ ان کی غزل میں روایت کا آہنگ ہے ان کے یہاں بھی غم عشق و غم روزگار جیسے موضوعات ہیں لیکن قتیل کے لہجے نے ان کو ایک نیا پن دیا ہے

دل پہ آئے ہوئے الزام سے پہچانتے ہیں
لوگ اب مجھ کو ترے نام سے پہچانتے ہیں

بادۂ و جام بھی اک وجہ ملاقات سہی
ہم تجھے گردشِ ایام سے پہچانتے ہیں

گرمیٔ حسرتِ ناکام سے جل جاتے ہیں — ہم چراغوں کی طرح شام سے جل جاتے ہیں
جب بھی آتا ہے میرا نام تیرے نام کے ساتھ — جانے کیوں لوگ میرے نام سے جل جاتے ہیں

لیکن قتیل اپنی تمام تر رومانیت، جذب و مستی اور غزلیہ آہنگ کے ترقی پسندوں کی صف میں شمار ہوتے ہیں شاید اس وجہ سے کہ انھوں نے چند نظمیں قومی اور ملکی مسائل پر لکھی ہیں

حفیظ ہوشیارپوری جدید شاعروں کے اس طبقے سے تعلق رکھتے تھے جس نے غزل کو نئے دور کے آہنگ اور نئے ساز و سامان سے آراستہ کیا ہے جدید دور کی خصوصیات اور نئے موضوعات ان کے یہاں بھی ہیں لیکن ان میں روایت کا اچھا خاصا رچاؤ ہے ان کی غزلوں میں "سادگی ہا بے خودی و ہوشیاری" کا ماحول ملتا ہے زبان پر خصوصی توجہ دینا، ادا سے رکھ رکھاؤ اور سلیقے سے استعمال کرنا حفیظ کی خوبی ہے

تو نے اسے تعبیر کیا عشق سے ورنہ — کس کے لیے اے دوست پریشاں نہ ہوئے ہم
تری یاد یوں دل میں آئی کبھی — کوئی جس طرح اتفاقاً ملے
ضرور عشق سے بڑھ کر بھی کوئی غم ہوگا — کہ آج دل پہ گراں یادِ یار گذری ہے

ساحر لدھیانوی جدید شاعروں میں ترقی پسندوں کے سلسلے کی ایک کڑی ہیں ان کی شاعری ذہنی ناپختگی کے اظہار سے شروع ہوتی ہے جو کلیم الدین کے الفاظ میں ایسے نوجوان کے جذبات کی عکاسی ہے جس نے ابھی بی۔اے پاس نہیں کیا ہے لیکن ساحر کے یہاں بتدریج ذہنی پختگی کی علامتیں پائی جاتی ہیں جدید دور کے حالات سے ان کا ذہن بھی متاثر ہوتا ہے اور وہ بھی انقلاب کے لانے میں مگن ہو جاتے ہیں۔ اشتراکیت کے زیر سایہ وہ بھی انسانی قدروں کی ترجمانی میں لگ جاتے ہیں لیکن ان کے یہاں فیض کا سا تاریخی شعور نہیں ہے انھیں شاید زندگی کو اتنی گہرائی سے دیکھنے میں دلچسپی ہے بھی نہیں وہ تو درمیانی طبقے کے ایسے شاعر ہیں جو گرد و پیش کے سماجی و معاشی حالات سے متاثر ہوتا ہے لیکن ان حالات کا تاریخ سے کیا رشتہ ہے وہ اس پر غور کرنا نہیں چاہتے البتہ انھیں اپنی شاعری کا موضوع ضرور بنا لیتے ہیں

بہت گھٹن ہے کوئی صورت بیاں نکلے
اگر صدا نہ اٹھے کم سے کم فغاں نکلے

فقیر شہر کے تن پر لباس باقی ہے
امیر شہر کے ارماں ابھی کہاں نکلے

حقیقتیں ہیں سلامت تو خواب بہتیرے
ملال کیوں ہو جو کچھ خواب رائیگاں نکلے

ادھر بھی خاک اڑی ہے ادھر بھی زخم پڑے
جدھر سے ہو کے بہاروں کے کارواں نکلے

اس طرح کی شاعری میں ساحر کے نظریات و خیالات کے علاوہ ان کے لہجے میں ایک شادابی و رنگینی بھی ہے اس میں ایک وضاحت و بے ساختگی ہے جس سے ان کی غزل میں ایک رومانی فضا پیدا ہو جاتی

ہے یہ رومانی فضا درمیانی طبقے کے نوجوان کے ذہن اور اس کے جذبات کی ترجمانی ہے۔

تجھ کو خبر نہیں مگر اک سادہ لوح کو
برباد کر دیا ترے دو دن کے پیار نے

میں اور تم سے ترک محبت کی آرزو
دیوانہ کر دیا ہے غم روزگار نے

کرشن موہن کا شمار اردو کے ان جدید شاعروں میں ہوتا ہے جو روایت کے پابند نہیں ہیں جدید شعری میلانات و رجحانات کا علاوہ ہیئت کے نئے تجربے بھی ان کے یہاں ملتے ہیں انھوں نے مختلف اصناف سخن پر طبع آزمائی کی ہے اور کثرت شعر گوئی کے باوجود شعری محاسن کو برقرار رکھا ہے۔ فنی ضوابط کے ساتھ ساتھ جدید اسالیب اور اچھوتے موضوعات کی تلاش میں رہتے ہیں غزل میں ان کی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے اسے ہندی سے ہم آمیز کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے ذہنی طور پر وہ نئی نظم کے شاعر ہیں۔

ایسے لگتا ہے کہ جیسے ہو گیا ہے آج میرا خاتمہ
اور میری سوچ میری آتما
میری البیلی اداسی مست سنیاسی بھٹکتی پھر رہی ہے شہر شہر
بن کے ایک بیزار بھوت
چھوڑ کر پربت کی لہر
میں بھٹکتا پھر رہا ہوں میں ہوں لیکن میں نہیں
میرا سایہ بے حسی میرا سکوت
زرد و تنہا ایک سونا میگھ دوت
آج میں ہوں ایک بھوت
میں مچلتا میں نہیں

ناصر کاظمی کی شاعری نئی معنویت اور نئے تصورات سے عبارت ہے لیکن نئی اشاریت کو سنبھالے ہوئے انداز میں لے کر چلے ہیں اور اس کو ابہام کی نذر نہیں ہونے دیا ہے بعض کی طرح ناصر بھی روایت اور نئے پن کے درمیان ایک متوازی ذہن رکھتے ہیں ان کے یہاں شدید درد و محرومی کی چھاپ ہے لیکن میر و فانی کی طرح صرف داخلی نہیں ہے بلکہ اپنے گرد و پیش کی آئینہ دار ہے اس آئینہ داری نے ان کی شاعری کو ایک انوکھی فضا بخشی ہے۔ جس میں ایمائیت اور اشاریت تحلیل ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے

اکثر ناقدین کا کہنا ہے کہ ناصر کی غزلوں پر میر کے اثرات گہرے ہیں دراصل میر کی یہ چھاپ تو ہر جدید شاعر کے یہاں نظر آ جائے گی لیکن ناصر نے نئی اشاریت کو جو حالات کی ترجمانی دی ہے اس نے ناصر کو ایک انفرادیت بخشی ہے

مجھے یہ ڈر ہے تیری آرزو نہ مٹ جائے
بہت دنوں سے طبیعت مری اداس نہیں

آنکھوں میں چھپائے پھر رہا ہوں میں
یادوں کے بجھے ہوئے سویرے
دیتے ہیں سراغ فصل گل کا
شاخوں میں جلے ہوئے بسیرے

منہ اندھیرے ہی ناصر کسے ڈھونڈھنے چل دیئے
دور ہے صبح روشن ابھی سو رہو، سو رہو

عبدالحمید عدم کے یہاں غزل کا ایک نیا روپ اور نیا انداز ملتا ہے ان کے یہاں غزل کی روایت تو ہے لیکن انھوں نے اس کو تیر و نشتر کا انداز دیا ہے جس سے ان کی غزل میں ایک نئی معنویت پیدا ہو گئی ہے اور وہاں نئے تجربوں کا احساس گذرتا ہے انھوں نے روایتی موضوعات کو

ایک طنز یہ انداز بیان دیا ہے جو عدم کی انفرادیت کی نشانی ہے۔

یا زہرہ جبینوں کی مناجات کریں گے
یا بندگی پیر خرابات کریں گے
یہ عقل کے سہمے ہوئے بیمار ارادے
کیا چارۂ ناسازی حالات کریں گے
آ اے غم دوراں در میخانہ ہے نزدیک
آرام سے بیٹھیں گے ذرا بات کریں گے
جنت میں نہ مے ہے نہ محبت نہ جوانی
کس چیز پہ انساں بسر اوقات کریں گے

جدت پسند شعراء کا ذکر کرتے ہوئے اوپر پنجاب کے کچھ ایسے شاعروں کا ذکر آیا تھا جو نئے دور میں غزل کی شعری روایت کے امین رہے ہیں یوں تو جدت پسند شعراء میں بھی تقریباً ہر ایک نے غزل کہی ہے لیکن ان جدید شاعروں کے یہاں غزل کا ماحول بدلا ہوا محسوس ہوتا ہے ان کے مقابل پنجاب کے وہ غزل گو شاعر ہیں جن کے یہاں غزل ایک طہارت فن اور خلوص شوق سے آگے بڑھتی ہے ان شعراء میں محروم، جوش اور عرش ملسیانی وغیرہ کا تعارف اوپر دیا جا چکا ہے ادھر آزادی کے بعد پنجاب کے اردو شاعروں کی ایسی فہرست نظر آتی ہے جن کی اکثریت غیر معروف شعراء پر مشتمل ہے اور غالباً اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ تقسیم کے بعد پنجاب میں اردو کا مستقبل تقریباً ختم ہو چکا ہے لیکن یہ اپنے خلوص شوق کی بنا پر اردو شاعری سے وابستہ رہے ہیں اور اس کی روایت کو سہارا دے رہے ہیں تاہم اس فہرست میں ایسے شاعر بھی ہیں جن کی آواز ہندوستان میں پہچانی جاتی ہے مثلاً **جگن ناتھ آزاد**

جگن ناتھ آزاد کو شاعری ورثے میں ملی ہے جہاں خیالات و جذبات میں ایک خاص تہذیب و تربیت کا اثر جھلکتا ہے آزاد کے یہاں شاعری اگرچہ عظیم نہیں ہے لیکن ان میں ایک بھرم ایک تاثیر ہے ان کا کلام سطحیت سے بالاتر ہے آزاد کی شاعری تقسیم وطن سے خاصی متاثر ہوئی

ہے نئے واقعات اور حالات نے ان کی شاعری کو مواد فراہم کیا ہے اس میں وطن پرستی کا جذبہ سب سے زیادہ نمایاں ہے

آزاد کے یہاں زبان و بیان کا ستھرا مذاق ہے ان کی فکر پر اقبال کا اثر ہے ہندوستان کے شاعروں میں اپنی غزل کی وجہ سے پہچانے جاتے ہیں لیکن نظم میں ان کے یہاں ایک معیار نظر آتا ہے وقار و سنجیدگی ان کے کلام کی سب سے بڑی خصوصیت ہے

تلخی سے عبارت ہے اب زیست کا افسانہ
یا تلخیٔ دوراں ہے یا تلخیٔ پیمانہ
اب محفلِ جاناں سے کیا لوٹ کے جائیں گے
یہ کہہ کے سرِ محفل رخصت ہوا پروانہ

دے فریب اور نہ دورِ ستم ایجاد مجھے
ایک اجڑی ہوئی محفل ہے ابھی یاد مجھے

خدا جانے گریں گی کب من و تو کی یہ دیواریں
یہ اِس کا جام ہے ساقی یہ اُس کا جام ہے ساقی

کنور مہندر سنگھ بیدی سحر ہندوستان کے طول و عرض میں ایک اور معروف شاعر ہیں غزل میں ان کے یہاں نہایت لطیف احساسات ملتے ہیں جن سے ان کے یہاں تغزل کا رنگ نکھر تا ہے عشقیہ مضامین وہ نہایت خوش اسلوبی سے نظم کرتے ہیں سحر اگرچہ نئے دور کی پیداوار ہیں لیکن ان کی شاعری کا اہم عنصر جمالیاتی شعور ہے۔

چلے آیئے گا چلے آیئے گا	یہ گھر آپ کا ہے نہ شرمایئے گا
اگر ہم کہیں آپ سے روٹھ جائیں	منائیں گے کیا آپ فرمایئے گا
یہ مانا کٹھن ہیں محبت کی راہیں	وفا کے سہارے چلے آیئے گا

گوپال سنگھ بیدار ایک پختہ گو شاعر ہیں ان کے اندازِ کلام میں ایک خاص تمکنت اور ایک اعتماد پایا جاتا ہے لطافتِ خیال اور نزاکتِ احساس نے بیدار کو ایک انفرادیت بخشی ہے ان کے یہاں جذبات کا خلوص ایک نمایاں خصوصیت ہے بیدار نے نظمیں اور غزلیں، اور رباعیاں کہی ہیں لیکن غزل پر انھوں نے خاص توجہ دی ہے حکومتِ پنجاب کی جانب سے آپ کو "ور شاعرِ اعظم" کا خطاب مل چکا ہے

بجا کہ موت غنیمت ہے زندگی کے لیے	مگر وہ موت جو آئے تری خوشی کے لیے
خرد کی بات مسلم سہی مگر اے دل	جنوں بھی خوب رہے گا کبھی کبھی کے لیے
خودی کا نام بڑا ہے مگر خدا معلوم	یہ رہبری کیلیے ہے کہ رہزنی کے لیے

اودے سنگھ شائق اردو غزل کی روایت میں ایک اہم ترین نام ہے آپ "ور انجمن اربابِ علم پنجاب" کے بانیوں میں سے ہیں ان کی شاعری کے بارے میں جوشؔ ملسیانی کا کہنا ہے کہ پنجاب میں دو تین ہی سکھ اردو شاعر ایسے ہیں جن کی خوش بیانی ترزبانی اور پختہ گوئی اردو ادب کے لیے مایۂ ناز ہے ان میں ایک شائق ہیں تاجور نجیب آبادی[1] کا قول ہے کہ اگر کسی کو سکھ قوم کی اردو شاعری سے انکار ہے تو اودے سنگھ شائق

---

[1] علامہ تاجور نجیب آبادی پنجاب میں اردو شاعری کے تعلق سے ایک اہم شخصیت ہیں انھوں نے پنجاب کے سکھ شعرا کی ایک بہت بڑی کھیپ کو نہ صرف یہ کہ متاثر کیا ہے بلکہ اکثر شاعر موصوف ہی کے پیدا کردہ ہیں تاہم پنجاب سے وہ نسبت آپکو نہیں ہے جو اختر شیرانی کو رہی ہے۔

کا کلام دیکھیے شائق غزل کے فن کو برتنا جانتے ہیں انھیں جذبات کے اظہار کا سلیقہ ہے ان کے کلام کی خصوصیات، بیان کی پاکیزگی، تخیل کی بلندی اور زبان کی فصاحت سے عبارت ہیں انجمن ارباب علم لاہور کی جانب سے آپ کو "لسان الاعجاز" کا خطاب ملا تھا

فقط دل ہی نہیں شائق جگر بھی چور ہوتا ہے — بڑی مشکل سے آنسو پھول بنتے ہیں محبت میں
ہمیں تو موسم گل کی ہے بس خبر اتنی — جواں ہوئی تھی کوئی برق آشیاں کے لیے
کس نے اٹھا دیا ہے یہ گوشہ نقاب کا — پیچ پیچ وہ سامنے ہیں کہ عالم ہے خواب کا
وہ روئے جانفروز ہوا ہے جہاں فروز — گل ہو رہا ہے آج چراغ آفتاب کا
غم دے کے کر دیا مجھے دنیا سے بے نیاز — ممنون ہوں تیری نگہ انتخاب کا

پنڈت میلا رام وفا ہندوستان کے شعری حلقوں میں پہچانے جاتے ہیں اور استادی کا درجہ رکھتے ہیں پنجاب میں ان کا وجود ایک تاریخی حیثیت رکھتا ہے جگدیش مہتا درد کا کہنا ہے کہ "صوبہ پنجاب کے مسلمان شعرا اور ادیب آپ ہی کو مستند شاعر مانتے ہیں (اردو کے ہندو شعرا صفحہ ۱۱۹) وفا ایک وطن پرست شاعر ہیں وطن پرستی کا یہ جذبہ ان کی شاعری میں نمایاں ہے بلکہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ یہ جذبہ ان کی شاعری کا مقصد بھی ہے اور اس مقصد کے لیے انھوں نے اپنی شاعری کو وقف کر دیا ہے

نہ بھولے گا نہ بھولے گا قیامت تک نہ بھولے گا
سکھایا جو سبق بھارت نے وحشی جنگ بازوں کو
بہادر شیر دل شمشیر زن ہندی جوانوں نے
گرایا سر کے بل شوریدہ سر گردن فرازوں کو

پورن سنگھ ہنر پنجاب کے ایک ممتاز اور جانے پہچانے شاعر ہیں علامہ تاجور، اصغر، جگر اور یگانہ کے صحبت یافتہ ہیں رسالہ نیرنگ خیال

لاہور کی جانب سے آپ کو لسان الفطرت کا خطاب مل چکا ہے۔ ماہنامہ "دو چمن" کے ایڈیٹر کی حیثیت سے شہرت حاصل کی شاعری میں غزل کی روایتی قدروں کے پرستار ہیں جن میں اشاریت کا ایک لطیف انداز ملتا ہے۔

انداز یہ کہتا ہے تیرے لطف و کرم کا — پہلے بھی کبھی تجھ سے ملاقات ہوئی ہے
رہِ طلب میں کسی سے امید کیا رکھوں — ہرے ہیں داغ ابھی خضر کی رفاقت کے

ہنر کا کلام عامیانہ اور سطحی نہیں ہے ان کے یہاں زبان پر قابو اور بیان کی پختگی کے علاوہ ایک سوچ ایک گہرائی کا بھی پتہ چلتا ہے

وہ لذتیں ہیں تلخی غم میں کہ اب مجھے — ان کا بھی التفات گوارا نہیں رہا
پردہ داری شرط ہے شاید کمال عشق میں — اب تو دل میں بھی نظر آتا نہیں جو دل میں ہے
دیر و حرم میں اہل تعین کے واسطے — تیری تلاش کے لیے جاؤں کدھر کو میں

قیس جالندھری جوش ملسیانی کے شاگرد ہیں اس نسبت سے ان کا رشتہ داغ تک پہنچتا ہے اور واقعہ یہ ہے کہ اس دبستان کی خصوصیات ان کی شاعری میں پائی جاتی ہیں ان کے کلام میں ایک پختگی اور تاثیر ہے زبان کے حسن و قبح پر نظر رکھتے ہیں ان کے یہاں زبان و بیان کی شوخی کلام میں ایک لطف اور کیفیت پیدا کرتی ہے

مانتے ہیں ابتدائے دوستی ہم سے ہوئی
کیا خطا اس کے سوا کچھ اور بھی ہم سے ہوئی
قیس پر روشن تھا وہ ہے دشمن مہر و وفا
باوجود اس کے بنائے دوستی ہم سے ہوئی

بسمل کپورتھلوی بھی جوش ملسیانی سے نسبت شاگردی کی وجہ سے دبستان داغ کی ایک کڑی ہیں۔ اور غزل کی روایت سے ایک گہرا رشتہ رکھتے ہیں قادر الکلامی فنی پختگی۔ انداز بیان کی

دل آویزی اور جذبات کو خوبصورت زبان عطا کرنا ان کی خصوصیات ہیں استادی کا درجہ رکھتے ہیں۔

صحرا سے چلی ہے نہ گلستاں سے چلی ہے — یہ وحشتِ دل میرے گریباں سے چلی ہے
ڈرتا ہوں کہیں ختم نہ ہو تیرے ستم پر — جو بات مرے حالِ پریشاں سے چلی ہے
کل تک تو غمِ عشق سے فرصت نہ ملی تھی — بات آج میری گردشِ دوراں سے چلی ہے

ساحر ہوشیارپوری ہندوستان کے اردو شاعروں میں ایک توانا شخصیت کے مالک تھے ان کی شاعری اگرچہ غزل کی روایت کا سلسلہ ہے جس کا رشتہ دبستان داغ سے جا ملتا ہے لیکن شاعری میں ان کی اپنی آواز ہے اس میں ذہن و نظر کی پختگی اور سماجی شعور کی کارفرمائی کا پتہ چلتا ہے باوجود روایت سے منسلک رہنے کے جدید تحریکات کا اثر بھی قبول کیا ہے ان کی غزلوں میں عشق کا انداز جاندار اور صحت مند ہے جس نے شاعری میں ہلکی رومانی فضا بھی پیدا کر دی ہے نئے دور کے دوسرے شاعروں کے مقابل ان کی شاعری کا سب سے بڑا عنصر نشاطیہ ہے یاسیت کے بجائے وہ رجائیت کے شاعر ہیں ان کے یہاں بیان میں سادگی اور بے تکلفی ہے کلام کا انداز فطری اور پُر تاثیر ہے

عدوئے بدگماں کی داستاں کچھ اور کہتی ہے
مگر تیری نگاہِ خوش بیاں کچھ اور کہتی ہے

بس فرق اس قدر ہے گناہ و ثواب میں — پیری میں وہ روا ہے یہ جائز شباب میں
دل تو کیا جان بھی فدا کرتے — تم سا لیکن کوئی حسیں ہوتا

جب بگڑتے ہیں بات بات پہ وہ — وصل کے دن قریب ہوتے ہیں
تاثیر جذبِ شوق کا یہ سحر دیکھئے — خود آ گئے ہیں وہ میرے خط کے جواب میں

گوپال متل ماہنامہ "تحریک" کی وجہ سے زیادہ مشہور ہوئے ہیں شاعری میں انھوں نے اپنی انفرادیت پیدا کرلی ہے جس کی تعمیر ان کی اپنی ذات کے احساس اور ان کے نظریات سے ہوئی ہے ترقی پسندی کے دور میں ان کی شاعری نے ابھرنا شروع کیا اور باوجود اس کے کہ یہ ترقی پسندوں کے ہم نواؤں میں نہ تھے لیکن اس تحریک نے ان کی سوچ کو بہت متاثر کیا ہے جدید تحریکات و نظریات اور ادبی میلانات و رجحانات پر گہری نظر رکھتے ہیں اور یہیں سے اپنی شاعری کے لیے مواد حاصل کرتے ہیں ان کے یہاں آزاد نظم بھی ہے اور پابند نظم بھی اور جدید غزل بھی جہاں زبان و بیان کا نکھار ہی بھر کم انداز اور بلند آہنگ نیز فکر میں ڈوب کر کہنے کا سلیقہ پایا جاتا ہے۔

مصرف کے بغیر جل رہا ہوں — میں شعلۂ نے مکاں کا دیا ہوں
منصور نہ دعویٔ انا الحق — سولی پہ مگر لٹک رہا ہوں

آسمانوں سے کبھی نور بھی برسا ہوگا
برقِ الہام بھی لہرا گئی ہوگی شاید
لیکن اب دیدۂ حسرت سے سوئے عرش نہ دیکھ
اب وہاں ایک اندھیرے کے سوا کچھ بھی نہیں

وہ عمر ناصحِ اتنی بھی رائیگاں تو نہ تھی — جو زیرِ سایۂ گیسوئے یار گذری ہے

نریش کمار شادؔ[1] ان شاعروں میں جن کا اپنی ذات اور شاعری ایک

---

[1] نریش کمار شاد کے والد درد نکودری کا شمار بھی پنجاب کے باکمال شاعروں میں ہوتا ہے۔

دوسرے کے لئے لازم و ملزوم ہو گئی تھی۔ ان کی شاعری روایت سے شروع ہوئی لیکن انھوں نے اپنی ایک مخصوص آواز پیدا کرلی تھی جو ان کے تجربات و مشاہدات کی بازگشت ہے۔ یہ بازگشت گرد و پیش کے حالات پر ایک گہرا طنز بھی ہے جس میں ان کے انداز کا ایک والہانہ پن بھی محسوس ہوتا ہے

خوشی کے نغموں میں کارفرما بشر کی بیچارگی کے نوحے
ہر اک تبسم کی تہ میں آنسو ہر اک مسرت کی تہ میں آہیں

زندگی کو موت کہہ دینا کوئی مشکل نہیں
غور سے دیکھے اگر کوئی ہماری زندگی

تمہارے جشن چراغاں کی لاج رکھنے کو
جلا چکے ہیں کئی بار ہم دلوں کے چراغ

چراغ بن کے جلے ہیں تمہاری محفل میں
وہ جن کے گھر میں کبھی روشنی نہیں ہوتی

شاد نے اردو شاعری میں کچھ نئے تجربے بھی کیے ہیں انھوں نے فرانسیسی شاعری کی صنف ترائیلے کو رواج دیا اور اسے مقبول بنانے کی کوشش کی اور اس صنف شاعری میں کیفیت اور تاثیر کو برقرار رکھا ہے ان ترائیلوں میں ان کی زندگی کا سارا درد و کرب سمٹ آیا ہے" (جدید اردو ادب)

پریم وار برٹنی نئے دور میں نہ تو روایت کے پرستار ہیں اور نہ جدیدیت کے پیروکار ان کی شاعری تنہا ان کی ذات اور ان کے محسوسات کی پیداوار ہے جس میں ایک دلکشی اور حسن ہے اور رومانیت کی فضا لیے ہوئے ہے اس کے علاوہ ان کی شاعری زندگی کے تجربات کی ترجمان ہے یہ تجربات شدید جذباتیت سے ہم آمیز ہو کر ظاہر ہوئے ہیں ان کا مجموعہ "خوشبو کا خواب" ان کی شخصیت کا نمائندہ ہے

دودھیا جسم سے اٹھتی ہوئی صندل کی مہک
میرے جذبات میں کہرام مچا دے نہ کہیں
یہ کھلے بال یہ دزدیدہ نگاہوں کا فسوں
ہوش مستی بھری راتوں کا اڑا دے نہ کہیں

یہ مچلتے ہوئے جذبے یہ دھڑکتے ہوئے دل
کفر و ایمان کی پہچان نہ جانے کیا ہے
وہ جواں جسم حسیں پھول حسین تنہائی
آج کی رات کا فرمان نہ جانے کیا ہے

رشی پٹیالوی جوش ملسیانی سے نسبت معنوی رکھتے ہیں جس کی وجہ سے ان کے یہاں غزل کی روایت کا وہی انداز ملتا ہے جو دبستان داغ کی خصوصیت ہے زبان و بیان کے رکھ رکھاؤ نے ان کو شعر گوئی پر خاصا قابو عطا کیا۔

میں دیکھ رہا ہوں کہ وہ کیا سوچ رہے ہیں
وہ سوچ رہے ہیں کہ میں کیا دیکھ رہا ہوں

خاک ڈالو گے محبت کی نظر
خاک بھی تم سے نہ ڈالی جائے گی

لیکن رشی روایت کے دائرے سے جلد باہر آجاتے ہیں اور جدید رجحانات کا اثر قبول کر لیتے ہیں جس کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں رومانی فضا کا اثر جھلکنے لگتا ہے۔

اپنی بھی جستجو ہے ان کی بھی
ہم کو معلوم ہے کہاں ہیں ہم
نامکمل بھی ہیں مکمل بھی
عشق و الفت کی داستاں ہیں ہم

آپ کی جدائی میں حشر کب نہیں اٹھتا
میری التجاؤں کو حشر پر تو ٹالا ہے

بلراج کومل جدید دور کی پیداوار ہیں اور اس نسبت سے جدید شاعری کی علامتیں اور استعارے ان کی شاعری کی خصوصیت ہیں ان کے یہاں شاعری کے ان بنیادی رویوں کا سلسلہ ملتا ہے جو ۱۹۴۸ء سے شروع ہوا تھا ان کی نظموں کے اکثر ترجمے ہندوستان کی دوسری زبانوں میں شایع ہو چکے ہیں۔

آج اس محفلِ فسردہ میں — رنگِ حسنِ بہار کا ہے
غم زدہ ہمدموں کے چہروں پر — ڈھونڈتا پھر رہا ہوں تابانی

جانے پہچانے لوگ بیٹھے ہیں — پھر بھی ہم سائے گی کی لذت سے
ایسے غافل ہیں جیسے ان سب نے — نوچ پھینکا ہو اپنی فطرت کو

کمار پاشی بھی نئے دور کی پیداوار ہیں ان کی شاعری میں جدید دور کی ایک پر اسرار فضا نظر آتی ہے ان کی غزل میں جذبے کی ایک ایسی بے چینی محسوس ہوتی ہے جو حالات کی سنگینی سے پیدا ہوتی ہے ان کی شاعری ذات کے کرب کا اظہار ہے

وہ کبھی نہ کہہ سکا کبھی سچ بات عمر بھر — میری طرح اسے بھی رہا دوستوں کا ڈر
جاؤں میں کس طرف کو کوئی مجھ سا ہو بہو — ہر سو کھڑا ہوا ہے میری راہ روک کر

شباب للت کی شاعری بھی جدید شاعری ہے وہ زندگی کے حقائق سے شاعری کے لیے مواد حاصل کرتے ہیں نئے استعارے نئی علامتیں اور اشارے ان کے جذبات کے اظہار کا وسیلہ بنتے ہیں لیکن کبھی کبھی یہ نئے اشارے ان کے خیالات کی پردہ داری بھی کر جاتے ہیں جہاں سے ابہام جھانکنے لگتا ہے

بدن میں برق کا کوندا لپک گیا کیسے — یہ اس کے سینے سے آنچل ڈھلک گیا کیسے

جو شخص وقت کے سینے پہ چڑھ کے جیتا تھا — صلیبِ وقت پہ آخر لٹک گیا کیسے

نو بہار صابر پنجاب کے ایک معروف ترین شاعر ہیں ان کی شاعری کا محرک زندگی سے گہرا لگاؤ ہے ان کے کلام میں وسیع تر تہذیبی رجحانات کی جھلک ہے۔ ان کا شعور ادب کے بدلتے ہوئے رجحانات سے متاثر ہوتا رہا ہے لہٰذا نئی شاعری کا ان کے یہاں خاصا اثر ہے۔ ان کی نظمیں ان کے خیالات و احساسات اور تجربات و مشاہدات کی شاہد ہیں اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ شاعری میں اپنے وجود کا احساس جھلکتا ہے۔

یوں صرف چمن خونِ جگر ہم نے کیا ہے — کانٹوں کو حریفِ گلِ تر ہم نے کیا ہے
ہر غم کو مسرت کی قبا ہم نے پہنا دی — ہر شاخ کو ہمرنگِ سحر ہم نے کیا ہے
ہر ذرۂ ناچیز کو تاروں کی چمک دی — ہر قطرۂ شبنم کو گہر ہم نے کیا ہے
کیا ہم کو ڈرائیں گے حوادث کے بگولے — اس دشت میں سو بار سفر ہم نے کیا ہے

آزاد گلاٹی جدید غزل کے شاعر ہیں ان کے یہاں زبان سے زیادہ خیال کا حسن ہے نئے دور کا ذہنی کرب ان کی شاعری میں بھی مچلتا ہے نئی اشاریت اور نئے میلانات ان کے یہاں جدت پسندی کو ظاہر کرتے ہیں موضوعات اور ہیئت کی جو تبدیلیاں نئے دور میں ہوئی ہیں آزاد کی شاعری پر ان سب کا اثر ہے لیکن نئے پن کے اس ہجوم میں انھوں نے اپنی انفرادیت کو گم نہیں ہونے دیا خیال کو ایک بلیغ انداز سے پیش کرنے کا سلیقہ ان کو آتا ہے نئی شاعری کو آزاد کی ذات سے کافی امیدیں وابستہ ہیں۔

یہ مقام اک روز دورانِ سفر بھی آئے گا
اپنے گھر سے چل پڑے تو اس کا گھر بھی آئیگا
تم فصیلِ شب کو چھو چھو کر یونہی چلتے رہو
ہاتھ جب دیوار پر ہوں گے تو در بھی آئیگا

تجھے گنوا یا تو کتنے حسین شعر کہے — نہ راس آیا زیاں کوئی اس زیاں کی طرح
سلوک اہلِ زمانہ کو جب سے دیکھ لیا — خود اپنے آپ سے ملتا ہوں مہرباں کی طرح

کن ناخنوں کے بل پہ مہذب ہوا بشر — رخسارِ وقت پہ جہاں دیکھو خراش ہے

پریم کمار نظر آزاد گلاؤٹھی کے ساتھ ہی پریم کمار نظر کا ذکر بھی ضروری ہے پنجاب میں نئی شعری روایات کو فروغ دینے اور باوجود نامساعد حالات کے اس لے کو اٹھانے میں ان کے خلوص ذوق کا ہاتھ نظر آتا ہے شاعری سے فکر و شعور کا پتہ چلتا ہے جو نئے دور کے کرب اور مسائل زیست سے عبارت ہیں

پاگل ہوا کے دوش پہ جنسِ گراں نہ رکھ — اس شہرِ بے لحاظ میں اپنی دکاں نہ رکھ
وہ فصل پک چکی تھی اب اس کا بھی کیا شعور — تجھ سے کہا تھا جیب میں چنگاریاں نہ رکھ
آئے گی ہر طرف سے ہوا دستکیں لیے — اونچا مکاں بنا کے بہت کھڑکیاں نہ رکھ

مہیش پٹیالوی ادبی دنیا میں زیادہ تر اخبارات و رسائل کے ذریعے جانے جاتے ہیں نئی اشاریت جو اکثر ابہام کی حد تک پہونچ جاتی ہے ان کے کلام کی خصوصیت ہے ان کی اکثر نظمیں ہندوستان کی دوسری زبانوں میں ترجمہ ہو چکی ہیں

تیرے جسم کو چھو کر میں نے
اکثر یہ محسوس کیا ہے
جیسے
میری ہستی
لمحہ لمحہ
برف کی مانند
پگھل رہی ہو
جوت سے کوئی جوت جلی ہو

ساحر سیالکوٹی دبستانِ داغ سے تعلق رکھتے ہیں یاس یگانہ چنگیزی سے فیض اٹھایا ہے زبان کی صفائی بیان کی روانی اور الفاظ کی موزونی ان کے کلام کی خصوصیات ہیں معاملہ بندی اور بندش کی چستی ان کی غزل کا جوہر ہے

ہاتھ ہی اس سے دلِ ناداں اٹھا — عشق میں جب ہاتھ کچھ آیا نہیں
شیخ کی محفل میں آجاتا ہوں میں — اس کی باتوں میں مگر آتا نہیں

ہے قفس بدنام اے صیاد تیرے نام سے — ورنہ آزادی میں حائل آشیاں کچھ کم نہ تھا

مترّ نکودری جوش ملسیانی سے فیض حاصل کیا ہے نسیم نور محلی کے باقاعدہ شاگرد ہیں یہاں پر نسیم نور محلی اس لحاظ سے قابلِ تذکرہ ہیں کہ جوش ملسیانی سے نسبت رکھنے والے اکثر شاعروں کے استاد رہے ہیں اور خود جوش کے شاگرد ہونے کی وجہ سے دبستانِ داغ کے سلسلے کی ایک کڑی ہیں لہٰذا یہ سلسلہ مترّ نکودری تک بھی پہنچتا ہے ان کی زبان و بیان پر بھی داغ کی خصوصیات کا اثر ہے

فتنے اٹھیں قیامت اٹھے آندھیاں اٹھیں
تیری گلی میں بیٹھ کے اٹھنے کے ہم نہیں

نظر آیا نہ ہم کو شادمانی کا نشاں اب تک — ہماری جان کا دشمن ہے کوئی مہرباں اب تک
نچھاور جس پہ کر دی زندگی کی ہر خوشی مترّ — سمجھتا ہے عدو اپنا مجھے وہ بدگماں اب تک

جگر جالندھری غزل کے شاعر ہیں اور روایت کے سلسلے سے تعلق رکھتے ہیں زبان و بیان کی صفائی اور کلام کے معائب و محاسن پر نظر رکھنا اور اسقام سے پاک رکھنا ان کی خصوصیت ہے غزل کا مجموعہ "سوزِ جگر" کے نام سے چھپا ہے

محفل میں سوختہ رہا جلوے دانستہ دکھائے جاتے ہیں | ہم خود نہیں بنتے دیوانے دیوانے بنائے جاتے ہیں
نرگس کی سی آنکھیں سرو سا قد لائے ساغر گل کی رنگت بھی | انداز سر گلشن کے اس شوخ میں پائے جاتے ہیں

اب تک پنجاب کے جن شاعروں کا ذکر ہوا ہے وہ اردو کی شعری روایت میں کسی نہ کسی عنوان سے اضافے کا باعث ہوئے ہیں اور اکثریت کے شعری کارنامے اردو تنقید کی گرفت میں آچکے ہیں لیکن حقیقت میں پنجاب کے اردو شاعروں کی فہرست طویل ہے اور ان میں ہر شاعر موجودہ پنجاب میں اردو شاعری کی روایت کو زندہ رکھے ہوئے ہے ابھی پچھلے دنوں جگدیش مہتا درد نے ایک کتاب ترتیب دی ہے "اردو کے ہندو شعراء" اس کتاب میں شاعروں کی فہرست کا بڑا حصہ ان شاعروں پر مشتمل ہے جن کا تعلق سرزمین پنجاب سے ہے اسی طرح امام مرتضیٰ نقوی نے ایک کتاب ترتیب دی ہے "اردو ادب میں سکھوں کا حصہ" اس کتاب میں جن سکھ شعرا کا تعارف کرایا گیا ہے اس میں اکثریت پنجاب سے تعلق رکھتی ہے اس طرح پنجاب کے ایسے بہت سے شاعر ہیں جن کا ذکر اس مقالے میں نہیں آیا ہے لیکن اس سے ان کی شاعرانہ حیثیت پر کوئی اثر نہیں پڑتا یہ شاعر حسب ذیل ہیں۔

بوڑ سنگھ بیرہ تخت سنگھ، ہرنس سنگھ، تیغ ہوشیارپوری، ست نام سنگھ خمار، درشن سنگھ دگل، گورچرن سنگھ دگل، گورچرن سنگھ دیپک، موہن سنگھ دیوانہ سادھو سنگھ سادھو، ادھم سنگھ سرداں بھگوت سنگھ سوز، امانت سنگھ شریف، سنتو کھ سنگھ صابر، ریوار سنگھ صادق، کپور سنگھ غم، سنتوکھ سنگھ کامل، گورچن سنگھ کوشاں گوربخش سنگھ بابلوی، گوردیپ کور (۱۸۵۷ء سے قبل ہی اردو شعر و ادب کے دامن حلقۂ نسواں تک وسیع ہو گیا تھا اس میں بلند پایہ شاعرات و ادیب پیدا ہو چکی تھیں اردو میں ایسے مجموعے لکھے گئے ہیں جو عورتوں کے کلام پر مشتمل ہیں۔ اردو شاعری کی

یہ روایت پنجاب کی سکھ برادری میں بھی نظر آتی ہے اور گوردیپ کور اس طرح کی ایک مثال ہیں) گوربخش سنگھ گوہر، امر سنگھ منصور، پریان سنگھ مہجور، سرجیت سنگھ ناشاد، سادھو سنگھ ہمدرد، ہری سنگھ طالب روشن پٹیالوی، اکمل جالندھری، سرور لائل پوری، اختر امرتسری، برق ہوشیارپوری، ساحر سنامی، وفا پٹیالوی وغیرہ۔

اس طرح اردو شاعروں کی ایک طویل فہرست ہے جو پنجاب میں اردو شاعری کی روایت کو سہارا دے رہے ہیں ان میں کچھ شاعر ایسے ہیں جن پر جدید رنگ کا اثر ہے ورنہ بیشتر کی آواز روایت میں ڈوبی ہوئی ہے اور زیادہ تر شاعروں پر دبستان داغ کی خصوصیات کا اثر ہے اس کے علاوہ ایسے شاعر بھی ہیں جو اب پنجاب سے باہر ہیں۔ ان میں زیادہ تر نئے حالات سے متاثر ہوئے ہیں جہاں تک پنجاب کی دبستانی حیثیت کا تعلق ہے اس طرف اشارہ کیا جا چکا ہے یہاں مختصر سا اعادہ بھی ضروری ہے۔

پنجاب میں اردو نظم کا آغاز ۱۸۵۷ء کے بعد شروع ہوتا ہے اس وقت تک لکھنؤ اور دلی اسکول کے مخصوص آہنگ تقریباً ختم ہو چکے تھے حساس ذہن بدلے ہوئے حالات میں شاعری کو بھی بدلنا چاہتے تھے یہ کام سب سے پہلے پنجاب میں ہوا چنانچہ جدید شاعری کا آغاز پنجاب سے ہوتا ہے غالب کے بعد پنجاب ہی نے اردو شاعری کو فکر و فلسفہ دیا اقبال اردو شاعری کی تاریخ میں ایک منفرد مقام رکھتے ہیں اس کے علاوہ جدید شاعری جدید تر بھی پنجاب ہی میں ہوئی۔ ن م راشد اور میراجی اردو شاعری کو فرائڈ کے نظریات سے روشناس کرتے ہیں یہیں سے ہیئت کے تجربوں کا سلسلہ شروع ہوتا ہے اردو کا سب سے بڑا رومانی شاعر اختر شیرانی پنجاب ہی کا پروردہ تھا اختر نے پہلی مرتبہ اردو شاعری کو علامتی کر دیا ایسے اردو شاعروں میں فیض کے علاوہ کوئی دوسرا

شاعر ایسا نہیں ہے جس کے یہاں روایت و بغاوت کا آہنگ سب سے زیادہ متوازن ہو اس کے علاوہ آزادی کے بعد غزل کی روایت کو پنجاب کے شاعروں نے کافی سہارا دیا ہے یہ تمام امور پنجاب کی دبستانی حیثیت پر شاہد ہیں۔ اس دبستان نے لکھنؤ اور دلی کی طرح شاعروں کو کوئی مخصوص آہنگ نہیں دیا ہے بلکہ اسے زندگی کی حقیقی قدروں سے روشناس کیا ہے اس جدید رجحان کو کچھ لوگوں نے شاعری کا جدید دبستان کہا ہے لیکن حقیقت میں یہ تیسرا دبستان "پنجاب کا دبستان شاعری" ہے اور یہ واقعہ ہے کہ ۱۹۴۷ء کے بعد۔ دو کو جتنے شاعر پنجاب نے دیے ہیں کسی اور علاقے نے نہیں۔

اردو مرثیے کی تشکیل جدید اور سراپا

مرثیہ اردو کی اہم ترین صنف شاعری ہے لکھنؤ میں تشکیلِ جدید کے موقع پر جب اس کی اجزا بندی ہو گئی تو اس میں شاعری کے ایسے اعلیٰ نمونے نظر آنے لگے جن کو اردو شاعری کا سرمایہ کہہ سکتے ہیں اگرچہ مرثیے پر ایسا وقت بھی گزرا ہے جب مرثیہ نگار کو بگڑا ہوا شاعر کہا جاتا تھا لیکن میر و سودا کے زمانے میں مرثیے نے ادبیت کا رنگ اختیار کرنا شروع کر دیا اس کے بعد ضمیر و خلیق اور دلگیر کے زمانے میں تو اس کی ادبیت کو ایک طرح دستوری حیثیت حاصل ہو گئی اور مرثیہ گوئی بھی دیگر اصناف شاعری کی طرح مرصع سازی میں شامل ہو گئی یہ وہ زمانہ تھا جب کہ لکھنؤ کے سماج ملکہ مذہبی شعور میں بھی ادبی مذاق کا رچاؤ ہو گیا تھا اور مرثیہ جسے چھوٹی امت کو متاثر کرنے کی چیز سمجھا جاتا تھا اب سنجیدہ اور باوقار لوگوں کو اپنے شاعرانہ اسلوب سے متاثر کر رہا تھا لہٰذا ایک طرف لکھنؤ کے مذہبی ماحول میں بڑھتی ہوئی عزاداری دوسری طرف مخصوص ثقافتی اور ادبی رجحانات نے مجبور کیا کہ مرثیے کے تنگنائے کو وسیع کیا جائے چنانچہ مسدس اس کی مخصوص ہیئت ٹھہری اور چہرہ، رخصت، آمد، ... سراپا، رجز جنگ شہادت اور بین اس کے مستقل اجزا قرار دیے گئے۔ مرثیے کی اس تشکیل جدید کو میر ضمیر سے منسوب کیا جاتا ہے جنھوں نے ۱۲۴۹ھ میں پہلا جدید مرثیہ کہہ کر مرثیے کی نئی ہیئت کا اعلان کیا۔

لیکن یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آیا اجزائے مرثیہ کی ایجاد اور تشکیل جدید ایک ہی چیز ہے یا دو مختلف چیزیں ہیں ظاہر ہے کہ یہ

مختلف موضوعات ہیں اس کے بعد یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا تشکیل جدید کی طرح اجزائے مرثیہ کی ایجاد بھی ضمیر ہی کا کارنامہ ہے؟

اس سوال کا جواب دینے کے لیے اجزائے مرثیہ کی تاریخ پر ایک اجمالی بحث مناسب رہے گی جہاں تک رزم کا تعلق ہے دکنی مرثیے شمالی ہند کی مرثیہ گوئی سے قبل ہی کافی ترقی یافتہ تھے ان میں نہ صرف یہ کہ مسلسل واقعات بیان ہوتے تھے بلکہ ایک ایک شہید کے حال میں علٰحدہ مرثیے لکھے جاتے تھے اور رخصت، رجز، جنگ وغیرہ کے واقعات نہایت تفصیل سے بیان ہونے لگے تھے مرثیے کی یہ خصوصیت اورنگ زیب کے حملوں سے قبل ہی قائم ہو چکی تھی یوں تو دکنی ادب کی تاریخ میں متعدد نامور مرثیہ گو ہیں لیکن اجزائے مرثیہ کی نسبت سے مرزا اور ہاشم کے نام زیادہ قابل ذکر ہیں ان میں مرزا جس کا تعلق علی عادل شاہ ثانی کے دور سے ہے زیادہ خصوصیت رکھتا ہے۔

ہاشم کا تعلق مغلیہ دور سے ہے رخصت ہی کے سلسلے میں پروفیسر صفدر حسین نے "نگار" کے اصناف سخن نمبر (جنوری فروری سنہ ۱۹۵۷) میں راسخ عظیم آبادی (متوفی سنہ ۱۲۳۸ھ) کے مرثیے کا ذکر ہے اس کے علاوہ فصیح لکھنوی کے ایک مرثیے پر بحث کی ہے ؎

مومنو فاطمہ کے لخت جگر تھے حسنین

یہ مرثیہ میر ضمیر کی تشکیل جدید سے تیرہ چودہ سال پہلے لکھا گیا تھا اور اس میں چہرہ، رخصت، رزم، اور شہادت سبھی اجزا موجود ہیں البتہ سراپا کی کمی ہے تو کیا یہ سمجھ لیا جائے کہ سراپا ضمیر کی ایجاد ہے جہاں تک مرثیے کے دیگر اجزا کا تعلق ہے تو اوپر کی بحث سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ یہ تشکیل جدید سے قبل موجود تھے اب سوال سراپا سے متعلق رہ جاتا ہے کہ آیا یہ ضمیر کی ایجاد ہے یا یہ بھی اس سے قبل موجود

تھا۔ اس بحث میں مرزا دبیر کے ایسے مرثیوں کا ذکر ضروری ہے جو دبیریوں کے بقول سنہ ۱۲۳۰ھ تک کے ہیں

(۱) خیمۂ چرخ سے خورشید جو باہر نکلا

(۲) خورشید کا طلوع ہے برج خیام سے

یہ دونوں مرثیے مرزا دبیر کے مجموعۂ کلام "دفتر ماتم" کی پہلی جلد میں شامل ہیں ان دونوں مرثیوں میں چہرہ، آمد، سراپا اور رزم وغیرہ اجزائے مرثیہ پائے جاتے ہیں البتہ یہاں ان اجزا کا بیان اتنا تفصیلی اور التزامی نہیں ہے جیسا کہ میر ضمیر کے یہاں ہے اس کے علاوہ پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب (مرحوم) کے ذاتی کتب خانے میں مرزا دبیر کے مطبوعہ و غیر مطبوعہ مرثیوں کی چھ قلمی بیاضیں ہیں ان میں ایک مرثیہ پسران زینب (عون و محمد) کے احوال میں ہے ؎ زینب کے پسر معرکہ آرائے وغا تھے (یہ مرثیہ دفتر ماتم کی دسویں جلد میں موجود ہے) قلمی بیاض میں اس مرثیے پر تاریخ کتابت ۱۲۳۵ھ / ۱۸۱۹-۲۰ء درج ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ مرثیہ تشکیل جدید سے چار سال قبل لکھا گیا تھا اس مرثیے میں عون و محمد کا سراپا ملاحظہ ہو ؎

آغاز جوانی ہے نہیں عہد جوانی — ہے آمد خط حسن جوانی کی نشانی
آفاق میں بے مثل ہیں حیدر کے یہ جانی — اک بھائی مگر دوسرے بھائی کا ہے ثانی
افلاک پہ یہ جلوہ فگن شام و سحر ہیں
تصویریں انھیں کی یہ خورشید و قمر ہیں

ہے ابروؤں کی سطر میں یہ خم جو ہویدا — قدرت کے مصور کا ہے اک یہ بھی معمّا
اس درجہ کھنچے خوب دونوں رخ زیبا — نقاش بھی خود ہو گیا مصروف تماشا
خامہ تھا ادھر دیدۂ نقاش ادھر تھے
یہ نقش کھنچے ختم کہ یہ رخ مدنظر تھے

یہ بند اس بات کا ثبوت ہیں کہ وہ سراپا، سنہ ۱۲۳۹ھ میں ضمیر کی ایجاد

نہیں ہے البتہ اگر دبیر کے مذکورہ بالا تینوں مرثیوں کا مطالعہ ضمیر کے مقابل کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ اس نئے موضوع کا جتنا شعور اور تفصیل ضمیر کے یہاں ہے دبیر کے یہاں نہیں ہے جس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ مرثیہ کے جملہ اجزا تو ۱۲۴۶ھ سے قبل موجود تھے لیکن ان اجزا کی شیرازہ بندی اور ارکان مرثیہ کے طور پر ان کا شعوری التزام سب سے پہلے ضمیر کے یہاں ملتا ہے تاہم یہ غلط ہے کہ تشکیل جدید کسی ایجاد کا نام ہے یہ تو پہلے سے موجود مواد کی ترتیب اور نئی صورت گری کا وہ شعور ہے جو ضمیر نے شائع کیا ہے۔

مرثیے کی اس نئی شیرازہ بندی کے وقت ہو سکتا ہے قصیدے کے اجزا پیش نظر رہے ہوں اور اس اجزا بندی نے مرثیے کی قصیدے سے جو ظاہری مماثلت پیدا کی ہے وہ بعض اتفاقی نہ ہو بلکہ معنوی مماثلت (زندوں کی تعریف کو قصیدہ بولتے ہیں اور مردوں کی تعریف کو مرثیہ کہتے ہیں) نے ظاہری مماثلت کا شعور پیدا کیا ہو تو ممکنات میں سے ہے تاہم اتنا فرق ضرور ہے کہ قصیدہ اپنے کسی ایک جز کے بغیر بھی مکمل نہیں ہوتا۔ جب کہ مرثیے میں اس کے سارے اجزا لازمی نہیں ہوتے صرف ایک جز "بین" ضروری ہے۔

مرثیے کی تشکیل جدید پر اس تاریخی بحث کے بعد اس کے سماجی اور ادبی پس منظر کا بھی مختصر سا جائزہ لے لیں تو مناسب رہے گا سعادت خاں برہان الملک کی ریاست اودھ پر شجاع الدولہ کا اقتدار اودھ کے نئے تہذیبی دور کا نقطۂ آغاز تھا اور غازی الدین حیدر اور نصیر الدین حیدر کا زمانہ اس کا نقطۂ عروج جو واجد علی شاہ پر ختم ہو جاتا ہے یہ پورا زمانہ اودھ کے اپنی تہذیبی اور ثقافتی اور ادبی رجحانات کا نمائندہ دور ہے جس کی تعریف ادب کے تاریخ نگار

ان الفاظ میں کرتے ہیں "فارغ البالی فضول خرچی، عیش و عشرت تکلف و تصنع، بے حجابی و جنسی بے راہ روی (آزاد قدروں کے اس دور میں کسی زمانے کی جنسی بے راہ روی کا ذکر کرتے ہوئے قلم رکتا ہے) عوامی مشاعرے اور میلے ٹھیلے یہ لکھنوی سماج کے یہ وہ ظاہری امتیازات تھے جنھوں نے براہ راست ادب کو متاثر کیا۔ سیاسی سطح پر لکھنؤ کی ریاست دلی سے آزاد ہو گئی تھی۔ ادبی میدان میں بھی یہ لوگ پیچھے نہ رہے نئے حالات نے یہاں کا شاعرانہ رنگ بدلا عشقیہ مثنویوں میں بے باک جذبات بیان ہوئے ہزل گوئی کا راستہ ہموار ہوا اور واسوخت کے نام سے اس کو ادبی درجہ حاصل ہو گیا شاعری پیشہ وروں کے ہاتھ آئی نتیجے میں مبتذل اور عامیانہ جذبات کا اظہار ہونے لگا حسن کے ظاہری لوازم لب و دندان، زلف و رخ، پنجۂ مرمریں، دست حنائی کے مضامین نظم ہوئے نسواں مزاجی نے ریختی کو فروغ دیا اس کے علاوہ صنعت آفرینی شاعری کا طرۂ امتیاز ٹھہری مختصر یہ کہ ان تمام خصوصیات کو اس ادبی اصطلاح کے پس منظر میں سمجھا جا سکتا ہے جسے دلی کی داخلیت کے مقابل خارجیت کا نام دیا جاتا ہے ہو سکتا ہے داخلیت اور خارجیت کی یہ بحث کچھ لوگوں کو ناپسندیدہ ہو یوں بھی اب یہ موضوع اپنی جگہ کافی فرسودہ ہو چکا ہے لیکن یہ واقعہ ہے کہ اردو ادب کی تاریخ میں اس دور کا لکھنؤ شاعرانہ زبان و بیان کے تعلق سے اپنا ثانی نہیں رکھتا اور جب شاعری اظہار زبان و بیان کا وسیلہ بنتی ہے تو فکر و جذبے سے اس کا علاقہ کٹ جاتا ہے اس میں شک نہیں کہ لکھنؤ کی شاعری کا یہ انداز دلی میں مع اپنے سماجی پس منظر کے موجود تھا اس لیے خارجیت تنہا لکھنؤ کی خصوصیت نہیں ہے لیکن دلی میں اس کے متوازی صوفیانہ شاعری کا بھی عمل دخل تھا یہاں ہمیں جملۂ معترضہ کے طور پر یہ بھی

نہ بھول لینا چاہیے کہ اردو شاعری کے ہر دور میں عوام میں سب سے زیادہ مقبول غزل ہی رہی ہے لہٰذا دلی میں غزل اگر ایک طرف عامیانہ خیالات مبتذل جذبات ظاہری حسن پرستی اور رعایت لفظی کے اظہار کا وسیلہ تھی تو دوسری طرف دلی کے خانقاہی نظام سے بھی اس کا گہرا رشتہ تھا [اس سلسلے میں تنہا میر درد کی مثال کافی ہے] لیکن لکھنؤ کا سماج دلی کے سماج سے مختلف تھا اگرچہ دلی کے متصوفانہ میلان کی طرح یہاں بھی ایک متوازی رو [عزاداری] موجود تھی لیکن یہ متوازی رو تصوف کی طرح غزل میں سما نہیں سکتی تھی اس کے لیے مرثیے کے دامن میں وسعت پیدا کی گئی۔

مرثیے کی وسعت پر ایک دوسرے نقطۂ نظر سے بھی روشنی ڈالی جا سکتی ہے دلی میں مسلمانوں کے سیاسی اقتدار نے جیسے جیسے زمانے کی منزلیں طے کیں ان کی اصل روح کا دائرہ تاریخ کے صفحات پر محیط ہوتا چلا گیا اور قوم چند ایسے عقائد و رسومات کی پابند ہو کر رہ گئی جو اس کے زوال کو نہیں روک سکے لیکن اخلاقی تائید ضرور بن گئے۔ لہٰذا وہ عقائد و رسومات جو تصوف کے واسطے سے مذہب میں راہ پا گئے تھے قومی زوال کو تو سہارا نہ دے سکے لیکن شاعری کو ابتذال کی راہوں پر چلنے سے ضرور روک لیا اور تصوف کے عارفانہ اور اخلاقی مضامین شاعری کا تزکیہ کرنے کے کام آ گئے اس طرح اودھ کی بساط سیاست پر جب تعیش کا رنگ جما۔ ماحول کی بے راہ روی نے ایک میلان کی صورت اختیار کر لی اور شاعری مخصوص خارجی آہنگ کے علاوہ بازاری اور عامیانہ خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنی تو ان حنیف الاعمالیوں کو اخلاقی سہارا دینے کے لیے مرثیے سے کام لیا گیا اور تزکیۂ نفس کے لیے مجالس عزا سے کام لیا گیا اور یہ حقیقت ہے کہ لکھنؤ

میں اگر مرثیہ نہ ہوتا تو دلی کی عارفانہ شاعری کے بعد اس کو اخلاقی تائید ہی ملنی دشوار ہو جاتی لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ لکھنؤ کے مذاق نے شاعری میں جن چیزوں کو راہ دی مثلاً سراپا، مرثیے نے اپنے دامن میں سمیٹ کر ان کا تزکیہ کر دیا لکھنؤ میں معشوق کا سراپا لکھنے کا عام رواج ہو گیا تھا اس کے قد و قامت، لباس، سج دھج، چال ڈھال کی تعریف عام بات ہو گئی تھی غزل کے اس خارجی آہنگ کو مرثیے نے مذہبی جواز بھی دے دیا تھا اور یہاں اس کے حسن میں کمی نہیں آئی بلکہ اضافہ ہی ہوا اور شاعر کے توسن خیال نے وہ جولانیاں دکھائیں کہ حد ادراک سے بھی آگے نکل گیا۔

لکھنؤ اسکول نے زبان و بیان اور نزاکت خیال کی جو صورت اختیار کی تھی غزل اور مثنوی اس کی نمائندہ ہیں لیکن تشکیل جدید کے بعد لکھنؤ اسکول کی پوری خصوصیات کو مرثیے نے اپنے دامن میں سمیٹ لیا تھا اور اس طرح مرثیہ غزل کے بھی قریب آ گیا نیز غنائی موضوعات کو نظم کرنے کی گنجائش پیدا ہوئی چہرہ اور رزم کو داخل ہو جانے سے مرثیہ نگار کو خارجی اشیا کے بیان کے بہت سے مواقع مل گئے تھے لیکن مرثیے کو چونکہ پورے لکھنؤ ی سماج کا ترجمان بننا تھا اور حسن پرستی اس سماج کا شیوہ اس ذوق کی تسکین نہ چہرے سے ہوتی تھی نہ رزم سے ادبی نقطۂ نظر سے ان اجزا میں لاکھ اظہار فن کے مواقع ہوں لیکن لذت کام و دہن کا وہ سامان نہ تھا جو غزل کے سراپا میں ہے اس مقصد کے پیش نظر مرثیے میں سراپا داخل کیا گیا اور یہاں اس نے دوہرا عمل کیا ایک طرف غنائیت کی داد دی دوسری طرف مذہبی ذوق کی تسکین اور واقعہ یہ ہے کہ مرثیہ نگاروں نے اسے مذہبی لباس میں جس انداز سے پیش کیا ہے اس سے غزل کا سراپا ماند ہو کر رہ گیا

سے سراپا کے اس موڑ کو اگر لکھنؤ کے مذاق غزل کی تطہیر کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

مرثیہ نگاروں نے اس موضوع کے تحت اپنی شاعرانہ قوتوں کا بڑی کامیابی سے اظہار کیا ہے اور لطافت زبان، نزاکت بیان مضمون آفرینی اور صنائع بدائع کی اعلیٰ ترین مثالیں پیش کی ہیں اور چونکہ سراپا مرثیے میں ایک مدح کا موضوع ہے لہٰذا یہاں مرثیہ نگاروں کی خیال آفرینی کے خوب جوہر کھلے ہیں اور ہیرو کے حسن و جمال کی ہر اس طریقے سے تعریف کی ہے جو ان کے تخیل کو سوجھا ہے لکھنؤ کے مرثیوں میں تقریباً ہر فرد کے حال میں سراپا مل جائے گا جناب عون و محمد، اکبر و قاسم، عباس، امام حسین حتیٰ کہ حر اور حبیب ابن مظاہر کے حال میں بھی سراپا مل جاتا ہے یوں تو سراپا کسی بھی فرد کا لکھا جا سکتا ہے لیکن اس کا موضوع چونکہ حسن و جمال کا تذکرہ ہے اس لیے موضوع کی رعایت ایک خاص عمر کا تقاضہ کرتی ہے سب سے پہلے جب میر ضمیر نے بالتفصیل سراپا نظم کیا تو یہ جناب علی اکبر کے حال میں تھا اور روایت چونکہ یہ ہے کہ جناب علی اکبر اہل بیت میں نہایت حسین و جمیل تھے اور معرکۂ کربلا کے وقت ان کی عمر اٹھارہ سال تھی اس لحاظ سے یہ سراپا نہایت موزوں تھا لیکن جب یہ روایت چل نکلی تو شخصیت اور عمر کے تقاضوں کا خیال نہیں کیا گیا اس کے علاوہ مرثیہ نگاروں کے یہاں سراپا ایک ایسا موضوع شاعری رہا ہے جسکو انھوں نے اپنی خیال آرائیوں کے لیے برتا ہے ورنہ کوئی حقیقی تصویر کشی ان کا مقصد نہیں رہا لہٰذا آگے کچھ اس طرح کی مثالیں دی جاتی ہیں جن سے یہ واضح ہو جائے گا کہ مرثیہ نگاروں کے یہاں موضوع سراپا کی کیا نوعیت ہے۔ میر ضمیر کے یہاں اس

کی مثال ملاحظہ ہو

(جناب علی اکبر)

خط جلوہ نما عارض گل گوں پہ ہوا ہے   مصحف کو کس نے ورق گل پہ لکھا ہے
یہ چشم یہ قد حسن میں اعجاز نما ہے   ہاں اہل نظر سرو میں بادام لگا ہے
تیروں سے سوا ترکشش مژگاں کا اثر ہے
دشمن کے لیے ریزۂ الماس جگر ہے

کانوں کا تہ زلف مسلسل سے اشارا   دو پھول ہیں سنبل میں نہاں وقت نظارا
کس کو صفت حسن بنا گوش کا یارا   خورشید سے دیکھو تو چمکتا ہے ستارا
چہرہ عرق آلودہ دم صف شکنی ہے
خورشید پہ ہر قطرۂ سہیل یمنی ہے

سراپا کے ان بندوں میں جو تعریف کی گئی ہے وہ یہ ہے کہ ممدوح کا خط جوانی آگیا ہے سرو قامت ہے آنکھیں بادام سے مشابہ ہیں سراپا کا یہ بیان بہت غنیمت ہے عام طور سے مرثیوں کے سراپا میں اس طرح کا بیان جس میں ممدوح کی کوئی حقیقی تعریف پائی جاتی ہے ایک دو بند سے زیادہ نہیں ملتا اس کے بعد شاعر پھر اپنی خیال آرائیوں میں گم ہو جاتا ہے یا ایک ہی بات کو مختلف انداز سے دوہراتا رہتا ہے۔ چنانچہ اوپر کی مثال میں دوسرے بند سے یہ بات واضح ہو جائے گی یہاں شاعر نے کوئی صوری نقشہ کھینچنے کے بجائے تشبیہات کے واسطے سے اپنی خیال آرائیوں کا طلسم باندھنے کی کوشش کی ہے تاہم مرثیہ نگاروں نے "سراپا" کو اگر صرف اپنی خیال آرائیوں کے لیے برتا ہوتا تو بھی غنیمت تھا لیکن انھوں نے فنی تقاضوں کو خیال کیے بغیر جا بجا اس میں رثائیت کا عنصر بھی داخل کر دیا ہے جو اس حقیقت کی طرف اشارا ہے کہ تشکیل

جدید کے بعد مرثیے کے دامن میں وسعت تو ضرور پیدا ہوئی تاکہ اس میں مختلف قسم کے موضوعات نظم کیے جا سکیں اس طرح مرثیے میں بڑی حد تک رزمیہ بن جانے کی صلاحیت بھی پیدا ہو گئی تھی۔ لیکن مرثیہ نگاروں نے ایک تو فن کے جملہ تقاضوں کو ملحوظ نہیں رکھا دوسرے زبان و بیان کے جوہر دکھانے میں زیادہ مصروف رہے ہیں ان کے یہاں اگر ذرا بھی ایپک کا شعور ہوتا تو مرثیے کی اس بدلی ہوئی ہیئت سے فائدہ اٹھا کر ایپک شاعری کی کامیاب مثالیں پیش کر سکتے تھے اس سلسلے میں ضمیر کے زیر بحث مرثیے سے اگلے دو بند ملاحظہ ہوں۔

برگشتہ مژہ اس کی یہ کرتی ہے اشارے — برگشتگی عمر کے سامان ہیں سارے
مژگاں کے یہ نیزے جو خمیدہ ہوے بارے — دھڑکا ہے کہ نیزہ کوئی اکبر کو نہ مارے
یک چشم زدن میں جو فلک اس سے پھرے گا
اس چشم کی مانند یہ نیزوں سے گھرے گا

لب ہیں کہ ہے دریائے لطافت بسر اوج — اس اوج میں پیدا ہے قدرت کی ہوئی موج
ہیں فرد نزاکت میں مگر دیکھنے میں زوج — دو ہونٹ ہیں اور پیاس کی ہے چار طرف فوج
بند آنکھیں ہیں لب خشک ہیں اور عالم غش ہے
اور منہ میں زباں ماہی دریائے عطش ہے

میر ضمیر کے یہاں یہ بند اس واسطے لیے گئے ہیں کہ طرز جدید میں یہ پہلا مرثیہ ہے ورنہ اس طرح کی مثالیں تقریباً ہر مرثیہ نگار کے یہاں مل جاتی ہیں جہاں موقع و محل کا خیال کیے بغیر وہ جگہ جگہ رثائیت کا عنصر شامل کر دیتے ہیں چنانچہ اس مرثیے میں جہاں شاعر اپنے ہیرو کے حسن و جمال کا تذکرہ کر رہا ہے وہاں اس طرح کا بیان

برگشتگی عمر کے سامان ہیں سارے

دھڑکا ہے کہ نیزہ کوئی اکبر کو نہ مارے

یا ٹیپ کے دونوں مصرعے موقع و محل کی نفسیات سے ہم آہنگ نہیں ہیں اسی طرح دوسرے بند میں ایک طرف تو شاعر کہتا ہے

دو لب ہیں کہ ہے دریائے لطافت بسر اوج"

دوسری طرف کہتا ہے

بند آنکھیں ہیں لب خشک ہے اور عالم غش ہے
اور منہ میں زباں ماہی دریائے عطش ہے

ٹیپ کے یہ دونوں مصرعے اس بند میں صرف رثائیت کی غرض سے داخل کیے گئے ہیں ورنہ واقعے کی مناسبت سے تو یہ سراپا کا عیب ہیں اس طرح کی مثالیں جیسا کہ اوپر ذکر ہوا ہر مرثیہ نگار کے یہاں مل جاتی ہیں جس کی وجہ سے کہا جا سکتا ہے کہ لکھنؤ میں مرثیے کا ادبی مرتبہ تو ضرور بلند ہوا ہے لیکن بہ حیثیت ایک بیانیہ صنف شاعری کے اس کے تمام فنی تقاضوں کی طرف مرثیہ نگاروں نے کوئی توجہ نہیں دی ہے اس موقع پر ایک گمان کو تقویت ملتی ہے جیسا کہ سودا کے زمانے تک مرثیہ صرف رلانے کی چیز سمجھا جاتا تھا اور شاعر کو اس کی ادبیت سے کوئی سروکار نہ تھا وہ سننے والوں کی مذہبی عقیدت سے ناجائز فائدہ اٹھا کر فنی غلطیوں کو روا رکھتا تھا جس کے سبب خود سودا کو بھی مرثیے پر سخت تنقید کرنی پڑی تھی لہٰذا اوپر کی مثالوں کے پیش نظر سوچنا پڑتا ہے کہ یہ مثالیں کہیں مرثیے کی اس روایت کا تسلسل تو نہیں ہیں جہاں سننے والوں کی مذہبی عقیدت سے فائدہ اٹھانے کی کوشش کی جاتی تھی اس میں شک نہیں کہ تشکیل جدید کے بعد ادبی حیثیت سے مرثیہ بہت بلند ہو گیا اور جذبات نگاری اور واقعہ نگاری کی اچھی مثالوں کے علاوہ مرثیے پر آتش کے اس معیار شاعری کا اطلاق ہوتا ہے

ور بندش الفاظ جڑنے سے نگوں سے کم نہیں"۔ یہ آتش کے کسی ذاتی نقطۂ نظر کو ظاہر کرنے سے زیادہ لکھنؤ کے مذاق شعر کی ترجمانی کرتا ہے جہاں حسن بیان، لطافت زبان، نزاکت خیال اور صنائع بدائع کی داد دی جاتی تھی شاعری زبان و بیان کے انھیں جوہروں سے آراستہ تھی لیکن اس سے قطع نظر ہر صنف شاعری کے اپنے مخصوص فنی تقاضے بھی ہوتے ہیں جن کا لحاظ کمالِ فن کے لیے ضروری ہے لیکن کہنا پڑتا ہے کہ مرثیہ نگاروں کے یہاں اس طرح کا لحاظ شاذ ہی نظر آتا ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ تشکیل جدید کے بعد بھی مرثیہ نگار مذہبی عقیدت سے فائدہ اٹھاتے رہے ہیں اگر ایسا نہ ہوتا تو سراپا جیسے غنائی موضوع میں وہ رثائیت کا عنصر نہ داخل کر دیتے اگرچہ مرثیہ نگاروں نے فن کے بہترین نمونے بھی پیش کئے ہیں لیکن زیادہ تر سیاق و سباق سے الگ کر کے ہی ان کی داد دی جا سکتی ہے حالات و واقعات کے پورے پس منظر میں فن کی کڑیاں غیر مربوط نظر آتی ہیں

اس کے بعد مرزا دبیر کے یہاں "سراپا" کی کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں جن سے پتہ چلتا ہے کہ یہاں شاعر کا مقصد حقیقی تصویر پیش کرنا نہیں ہے بلکہ اس کا مقصد اپنے قوت بیان کے جوہر دکھانا ہے ساتھ ہی ساتھ یہ بند اس بات کی بھی دلیل ہیں کہ جملہ اجزائے مرثیہ لکھنؤ کی شاعرانہ زبان و بیان کے اظہار کا وسیلہ رہے ہیں ورنہ موضوع کا حقیقی رنگ یہاں کم ہی جھلکتا ہے

(عون و محمد)

ہر چہرے میں دو دو گل عارض جو کھلے ہیں — دو مصورتوں میں چار کتب حق کے ملے ہیں
جن بندوں کے لب ان کی تلاوت میں کھلے ہیں — دونے ہی شرف آٹھ بہشت ان کے صلے ہیں

کیا لوح جبیں نور الٰہی سے بھری ہے
دیکھو ید بیضا پہ یہ توریت دھری ہے

(عباس)

گرد رخسارۂ روشن ید بیضا کی ہے دھوم — شمع خورشید پہ پروانوں کا کیا کیا ہے ہجوم
دیکھو حلقے میں لیے ہیں مہ کامل کو نجوم — مدح تازہ خط عارض کی کروں اب مرقوم

رخ نے قرآں کا سبق پہلے دیا عالم کو
بے سخن حاشیہ داں خط نے کیا عالم کو

(امام حسین)

کیا غلغلۂ ابروئے پیوستہ اٹھے ہیں — تعریف کو مداح کمربستہ اٹھے ہیں
ہاتھوں پہ لیے نظم کا گلدستہ اٹھے ہیں — میزاں کی طرح مصرعۂ برجستہ اٹھے ہیں

ابرو کا رخِ صاف میں پرتو نظر آیا
خورشید کے پہلو میں مہِ نو نظر آیا

سراپا کی تعریف یہ ہے کہ ممدوح کے حسن و جمال اور شخصیت کے جملہ پہلوؤں کی اس طرح تعریف کی جائے کہ سننے یا پڑھنے والے کے ذہن میں اس کی شخصیت کا ایک نقشہ قائم ہو جائے لیکن مرثیوں کے سراپا میں پیکر کا کوئی نقشہ ابھر کر سامنے نہیں آتا البتہ مختلف اعضائے جسمانی کی مدح ضرور ملتی ہے اور اس مدح کو کسی بھی ممدوح کے حال میں پیش کیا جا سکتا ہے لہٰذا اگر امام حسین کے حال میں مرثیہ ہو تو جناب اکبر کے مرثیے سے "سراپا" لے کر اس میں شامل کیا جا سکتا ہے اس لیے کہ مرثیہ نگار کا مقصد شخصیتوں کے خاکے پیش کرنا نہیں رہا اس سراپا کا دوسرا قابل عیب یہ ہے کہ اس کا محل مرثیے میں اس وقت آتا ہے جب مرثیے کا ہیرو احباب سے رخصت ہو کر میدان جنگ میں وارد ہوتا ہے ادھر رخصت کے موقع پر ایک دردناک منظر گزر چکا ہوتا ہے اور سامنے میدان جنگ میں موت و حیات کی کشمکش ہوتی ہے اس پس منظر میں ہیرو کی سنجیدہ شخصیت اس کی

شجاعت و بہادری، اعصاب کی مضبوطی اور رعب و دبدبے کا ذکر کیا جانا زیادہ مناسب ہے لیکن اس کے برعکس ہیرو کے لب و رخسار، چشم و ابرو، دُرِ دنداں کی تعریف زیادہ نظر آتی ہے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ مرثیے کا سراپا غزل ہی کا سراپا ہے فرق صرف اتنا ہے کہ یہاں جذبۂ عاشقی کے بجائے جذبۂ مذہبی کام کر رہا ہے۔

انیس کے یہاں سراپا کا انداز ملاحظہ ہو۔ نیچے جو دو بند نقل کئے جا رہے ہیں ان میں پہلا جناب عباس کے سراپا میں ہے اور دوسرا جناب علی اکبر کے سراپا میں لیکن دونوں بندوں کو کسی کے بھی سراپا میں شامل کیا جا سکتا ہے

یاقوت لب سرخ ہیں دنداں دُرِ مکنوں دیکھے سے عقیقِ جگری کا بھی ہے دل خوں
کس چیز سے نسبت دہنِ تنگ کو میں دوں نایاب ہے عنقا کی طرح طائرِ مضموں
حال اس کا نزاکت سے کھلا ہے نہ کھلے گا
یاں بابِ سخن بند ہی رکھیے تو بجا ہے

خورشید نے ان موتیوں کی آب میں دیکھے ہیرے کی چمک اس دُرِ نایاب میں دیکھے
ایسے نہ کواکب شبِ مہتاب میں دیکھے گردوں نے یہ تارے نہ کبھی خواب میں دیکھے
ٹھہرے جو نہ وہ لائقِ تشبیہ نظر میں
سوراخ اسی غم سے ہے موتی کے جگر میں

ان مثالوں کو دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ مرثیہ نگاروں نے سراپا لکھنے میں بڑا زورِ طبیعت صرف کیا ہے اور ایسے ایسے مضامین ایجاد کیے ہیں کہ خود سراپا ایک واہمہ بن کر رہ گیا ہے اور جو چیز قاری کو متاثر کرتی ہے شاعر کی اپنی قوتِ ایجاد ہے اس کے علاوہ مرثیوں میں سراپا کا

مطالعہ کرتے وقت یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ مرثیے کا یہ موضوع غیر فطری اور موقع و محل کی نفسیات کے خلاف ہے اس لیے کہ تاریخی اعتبار سے قطع نظر خود مرثیوں میں نظم کردہ روایات کے مطابق افرادِ مرثیہ ہفتوں کا سفر طے کرتے ہوئے شدید گرمی کے موسم میں وارد کربلا ہوئے تھے اور جب مرثیے میں سراپا کا مقام آتا ہے اس وقت تک ہیرو پر تین دن کی بھوک پیاس کا عرصہ گزر چکا ہوتا ہے اس وقت رخسار کی آب و تاب اور لبِ لعلیں کا تذکرہ نہ صرف یہ کہ برمحل نہیں ہے بلکہ خلافِ واقعہ ہے اور حقیقت یہ ہے کہ سراپا مرثیے میں ایک پیوند کی حیثیت رکھتا ہے یہ دوسری بات ہے کہ شاعری کا جادو اس پیوند کو محسوس نہ ہونے دے لیکن جب یہ جادو ٹوٹتا ہے اور حقیقت نگاری کے میزان پر اسے تولا جاتا ہے تو یہ پیوند محسوس ہونے لگتا ہے اور جیسا کہ اوپر ذکر ہوا سراپا ایک آزاد موضوعِ شاعری ہے جو مرثیے میں واقعات کی کڑیوں سے غیر مربوط ہے اسے لکھنوی سماج میں مذہبی اور ادبی ذوق کے امتزاج کی خاطر مرثیے میں داخل کر دیا گیا تھا یہی وجہ ہے کہ مرثیہ نگاروں نے بھی حالات و واقعات اور موضوع کی قیود اور شخصیتوں کا لحاظ کیے بغیر ایک آزاد موضوع کے طور پر اس کو برتا ہے ورنہ کربلا کے میدان میں امام حسینؑ کا سراپا لکھتے وقت یہ نہ کہتے۔

ابرو کا رخِ صاف میں پرتو نظر آیا
طولِ شبِ کاکل سے تحیر میں ہیں جمہور (دبیر)

ٹھہرا لیا ہے نقطۂ فرضی دہن نہیں اسرارِ کردگار میں جائے سخن نہیں (انیس)

انیس کا شعر اس بات کی دلیل ہے کہ تشکیلِ جدید کے بعد غزل کے غنائی موضوع کو بھی مرثیے میں نمائندگی حاصل ہو گئی تھی

اردو املا اور مصوّتے

کسی بھی زبان میں مصوّتوں کا املا (Orthography) ایک اہم اور توجہ طلب مسئلہ ہوتا ہے چونکہ مصوّتے اپنی آوازوں کے اعتبار سے اتنے مشابہ اور قریب المخرج ہوتے ہیں کہ اکثر تو ان کے درمیان امتیاز ہی مشکل ہو جاتا ہے لہٰذا املا میں بھی کچھ دشواریاں اور بے قاعدگیاں پائی جاتی ہیں تو کوئی تعجب کی بات نہیں قطع نظر اس صوتیاتی بحث کے عام سطح پر بھی اردو املا میں بہت سی بے قاعدگیاں پائی جاتی ہیں جس کا ایک بڑا سبب اردو حرفوں کا جڑواں صورت میں لکھا جاتا ہے جہاں ایک شکل اکثر دو آوازوں کی نمائندگی کرتی ہے یا ایک سے زیادہ علامتیں ایک ہی آواز کے لیے استعمال ہوتی ہیں اس کے علاوہ اعراب سے برتی جانے والی بے توجہی بھی ایک بڑا سبب ہے چنانچہ زبر، زیر، پیش جن کی اہمیت نہ صرف یہ کہ صحت تلفظ کے تعلق سے مسلم ہے بلکہ یہ خود بھی مخصوص آوازوں کی نمائندگی کرتے ہیں ان کو وہ اہمیت نہیں دی جاتی جو جملہ حروف ابجد کو دی جاتی ہے دراصل واقعہ یہ ہے کہ آوازوں کے تعلق سے اردو املا میں علامتوں پر وہ توجہ نہیں دی جاتی رہی ہے جو اصول املا کے واسطے سے دی جاتی چاہیے اس سلسلے میں تنہا اردو ہی کا یہ حال نہیں ہے بلکہ زبانوں کی اس بھری برادری میں اکثر زبانیں اسی بے ضابطگی کا شکار ہیں یورپ کی بیشتر ترقی یافتہ زبانیں اپنی آوازوں خاص طور پر مصوّتوں کی املائی نمائندگی کے اعتبار سے ایسی پیچیدگیوں میں مبتلا ہیں کہ ان کے نوّے فیصدی سے زائد الفاظ کا صحیح تلفظ بغیر پیشگی معلومات کے تقریباً ناممکن ہے۔

تاہم اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ہمیں اپنی زبان میں املا کے صحیح اصول کی طرف توجہ نہیں کرنا چاہیے خاص طور سے ایسی صورت میں جب کہ دنیا میں زبانوں کا مطالعہ ایک عام رجحان کی صورت اختیار کرتا جا رہا ہے اور جدید لسانیات نے زبان کے مطالعے کو نئی سمتوں کا پتہ دیا ہے جہاں سائنٹفک طریقوں سے تحصیل زبان کم سے کم وقت میں زیادہ سے زیادہ افادی ثابت ہو سکے اس پس منظر میں صوتیات کو زبردست اہمیت حاصل ہے اور اس کے لیے اتنی بڑھی کہ آج لسانیات کا تصور، بغیر صوتیات کے نامکمل رہتا ہے چونکہ اسی ذریعے زبان کو مختلف النوع آوازوں پر قابو پایا جا سکتا ہے اور ماہرین لسانیات کے نزدیک تو کسی زبان کی آوازیں اس کی گرامر سے کچھ زیادہ ہی اہمیت رکھتی ہیں چونکہ ان کے ذریعے نہ صرف تعلیم زبان بلکہ تاریخ زبان کے بھی اہم ترین مسائل پر روشنی پڑتی ہے لہٰذا تعلیم زبان کے اس نئے موڑ پر اردو بھی موجود ہے لیکن املا میں کچھ بے قاعدگیوں کے ساتھ جب کہ اس کے رسم الخط میں اتنی لچک اور صلاحیت موجود ہے کہ تاریخ کے کسی بھی موڑ پر آوازوں کا زیادہ سے زیادہ بھرم رکھ سکتا ہے۔

اردو رسم خط عربی رسم خط کی ترقی یافتہ صورت ہے جس کا ماخذ سامی ہے انگریزی (یونانی) کا ماخذ بھی یہی ہے چنانچہ ا ب ج د (ابجد) ک ل م ن (کلمن) اور ق ر ش ت (قرشت) اور انگریزی میں ABCD، KLMN، QRST میں جو ترتیبی مماثلت ہے وہ آج بھی تاریخی رشتوں کا پتہ دے رہی ہے لہٰذا یہ پتہ لگانا چنداں دشوار نہیں کہ انگریزی کے مقابلے میں اردو رسم الخط نے ارتقا کی کتنی منزلیں طے کی ہوں گی چنانچہ سامی سے ابجد کی شکل اختیار کرنا ابجد سے موجودہ عربی ترتیب اور کچھ نئے حرفوں کا اضافہ، قرآنی تلفظ کے لیے اعراب

کی ایجاد، ایران میں اس کی توسیع اور ہندوستان میں متعدد نئی آوازوں
کے لیے کیا گیا اجتہاد اس رسم الخط کی ترقی پسندی زیادہ سے زیادہ
بین الاقوامی آوازوں کو اپنے اندر سمو لینے اور صحت کے ساتھ ان کے
تلفظ اور املائی نمائندگی کی صلاحیت پر دلیل ہے لیکن آج یہ رسم الخط ایک
نئے لسانیاتی ماحول سے دوچار ہے یہ کوئی بہت بڑا مرحلہ نہیں ہے
بلکہ املائی علامتوں کا عمل آوازوں کے مطابق متعین کرنا ہے۔ یعنی
زبان کی تاریخی، سماجی اور صوری روایتوں کا لحاظ رکھتے ہوئے
املا کو زیادہ سے زیادہ سائنٹفک بنانا ہے تاکہ زبان کی تعلیم اور املا
کے اصولوں میں باہم ربط اور ہم آہنگی پیدا ہو سکے اس سلسلے میں ہمیں
قدیم اصطلاحوں کے بجائے جدید لسانیاتی اصطلاحوں پر توجہ دینی
چاہیے جو زبان کے نئے تصورات کو بہتر طریقے سے پیش کر سکتے ہیں
لہٰذا حرف علت اور حرف صحیح جیسی اصطلاحوں کا کوئی پس منظر کچھ بھی ہو
اردو میں آج یہ اصطلاحیں زیادہ نفع بخش ثابت نہیں ہو رہی ہیں خصوصاً
اس وجہ سے کہ یہ آوازوں سے زیادہ حرفوں کا تصور پیش کرتی ہیں نیز یہ کہ جن
شکلوں کو حروف علت کہا جاتا ہے (الف، واؤ، یائے) ان میں الف
کے علاوہ واؤ اور یائے حرف صحیح کے طور پر بھی استعمال ہوتے ہیں
لیکن یہ ہمیشہ حروفِ علت ہی کہلاتے ہیں مزید یہ کہ حروف ابجد کے
علاوہ بھی دیگر علامتیں ہیں جو مخصوص آوازوں کی نمائندگی کرتی ہیں
لیکن ان کو حرفوں میں شمار نہیں کیا جاتا ملاحظہ ہو "ہائے مختفی حرف
نہیں ایک طرح کی علامت ہے" (اردو املا از رشید حسن خاں صفحہ ۳۰۶)
اس کا مطلب یہ ہے کہ جملہ حروف ابجد علامتیں نہیں ہیں یا حرف اور
علامت دو مختلف تصورات کے حامل ہیں یہ اصطلاحیں خالص لسانیاتی
نقطۂ نظر سے غیر تسلی بخش ہیں اس لیے زبان یا رسم الخط کا جائزہ

لیتے وقت صوتیاتی اصولوں سے صرف نظر کرنا بہت ہی املائی غلطیوں کو راہ
دینے کا سبب ہو سکتا ہے بہر حال آج حرف علت کے لیے مصوتہ
(Vowel) اور حرف صحیح کے لیے مصمتہ (Consonant) جیسی
اصطلاحیں عام ہوتی جا رہی ہیں جو علم زبان میں ہمارا ساتھ بہت دور تک
دیتی ہیں اس پس منظر میں زیر نظر مضمون میں اردو مصوتوں کی املائی نمائندگی
کی طرف توجہ دی گئی ہے

اردو میں کتنے مصوتے ہیں یہ مسئلہ ہنوز تحقیق طلب ہے ڈاکٹر گیان چند
جین نے ان کی تعداد سولہ تک بتائی ہے (ملاحظہ ہو لسانی مطالعے صفحہ ۵۹)
لیکن وہ مصوتے جن کو املائی نمائندگی حاصل ہے ان کی تعداد دس ہے
یہ مصوتے املا کے نقطۂ نظر سے دو خانوں میں تقسیم ہوتے ہیں۔ ایک وہ مصوتے
جو حروف ابجد کی شکل میں پائے جاتے ہیں دوسرے وہ مصوتے جن کو
حرکات سے ظاہر کیا جاتا ہے آسانی سے مصوتوں کو ان ہی دو خانوں
میں تقسیم کر سکتے ہیں اگرچہ ایسے مصوتے بھی ہیں جن کو حرف و حرکت دونوں
سے لکھنا پڑتا ہے بہر حال اول الذکر مصوتوں کی علامتیں چار ہیں، الف
واؤ، یائے معروف، یائے مجہول۔ (عام طور سے ایک یائے کے ساتھ
صرف تین حروف علت شمار کیے جاتے ہیں جب کہ یائے معروف اور یائے
مجہول دو منفرد علامتیں ہیں اور دونوں مختلف آوازوں کی نمائندگی کرتی
ہیں اس لیے تین حروف علت کی بات سمجھ میں نہیں آتی) اور یہ چاروں علامتیں
دوہرے کردار کی حامل ہیں ان میں الف کے علاوہ واؤ اور یائے ایک طرف
مصوتوں کی نمائندگی کرتے ہیں تو دوسری طرف ادائیگی کے اعتبار سے
مصمتوں سے قریب ہوتے ہیں جن کی وجہ سے ان کو نیم مصوتے (Semi-Vowels)
کہا جاتا ہے اردو میں ان کو حروف صحیح
کہتے رہے ہیں حالاں کہ حروف صحیح کا اطلاق ان پر نہیں ہوتا اس لیے کہ

حروف علت کے مقابلے پر حروف صحیح ہمیشہ (Consonant) کے تصور کو پیش کرتے ہیں اگرچہ یہ آوازیں خالص مصوتے نہیں ہیں بلکہ لسانیات کے جدید تصورات نے ان کو مصوتوں کی فہرست سے خارج کر دیا ہے اور Frictimless Continuant کا نیا نام دیا ہے تاہم یہ خالص مصمتے بھی نہیں ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ حروف ابجد میں صرف ایک خالص مصوتہ رہ جاتا ہے اور وہ الف ہے اس لیے کہ واؤ اور یائے جب صوت رکن (Syllable) کی ابتدا میں واقع ہوتے ہیں تو نیم مصوتوں کی آواز دیتے ہیں مثلاً واسطہ، وہاں، گوا، پایا، سایہ وغیرہ اور جب صوت رکن کے آخر میں آتے ہیں تو خالص مصوتوں کی آواز دیتے ہیں نیم مصوتوں کے طور پر استعمال ہونے کی صورت میں ان پر زیر، زبر، پیش کا عمل بھی پایا جا سکتا ہے مثلاً وِہاں، وِصال، تعاوُن، یتیم، خاصیت، تخیّل، تعیّن وغیرہ البتہ یائے بالکسر اردو میں نہیں بولا جاتا یہ عربی کی خصوصیت ہے چنانچہ سیّد حیدر جیسے الفاظ میں یائے بالفتح بولا جاتا ہے اگر انھیں عربی تلفظ کے مطابق بالکسر بولا جائے گا تو یہ اردو کے صوتیاتی مزاج کے خلاف ہوگا۔

الف کا معاملہ ان حرفوں سے مختلف ہے۔ الف اپنے دوسرے عمل کے باوجود ہمیشہ مصوتے ہی کی آواز دیتا ہے مثلاً "داب" اس لفظ میں دو آوازیں ہیں اور بظاہر حروف بھی دو ہی استعمال ہوئے ہیں جب کہ واقعتاً اس میں تین علامتیں استعمال ہوئی ہیں اور عام طور سے کی جاتی ہیں یعنی الف، زبر، ب، اور حقیقت یہ ہے کہ الف اور زبر دونوں ایک ہی آواز کی نمائندگی کرتے ہیں اور یہ آواز وہ مصوتہ ہے جو عام طور سے دو مصمتوں کے درمیان پایا جاتا ہے اور وہاں اس کے لیے زبر کی علامت استعمال ہوتی ہے مثال کے طور پر لفظ کَب میں ک اور ب دو بندشی مصمتے ہیں جن کے درمیان ایک غیر مدوّر مرکزی مصوتے (Unrounded Central Vowel)

کی آواز ہے جس کو زبر سے ظاہر کیا گیا ہے صوتیاتی رسم خط میں اس لفظ کو ان تین علامتوں سے لکھا جائے گا Kab لیکن تحریر کے معاملے میں ہم چونکہ ہمیشہ حرفوں کی بحث کے عادی رہے ہیں اور آوازوں اور علامتوں کے باہمی تعلق پر کوئی توجہ نہیں دیتے اس لیے زبر، زیر، پیش کے لیے علامت اور ابجد کے لیے حروف جیسی امتیازی اصطلاحوں سے یہ تصور پیدا ہوتا ہے کہ جملہ حروف ابجد علامتیں نہیں ہیں یا یہ کہ اعراب حروف ابجد کے مقابلے بہت کم تر اہمیت کے حامل ہیں حتیٰ کہ اکثر لوگ تو ان کے انفرادی وجود کے بھی قائل نہیں ہیں۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری لکھتے ہیں۔

> زبان کی بنیادی آوازیں جن سے اظہار مافی الضمیر کا کام لیا جاتا ہے صحیح یا مصمت آوازیں ہیں یہ قائم بالذات ہیں حرکتیں قائم بالغیر ہیں انھیں حرکت اس لیے کہتے ہیں کہ یہ صحیح آوازوں کو سلسلۂ صدا میں پرو کر حرکت میں لاتی ہیں حرکات اور صحیح آوازوں کی مثال کپڑے اور رنگ کی سی ہے کپڑا صحیح آوازوں کی طرح قائم بالذات ہے حرکت رنگ کی طرح ہے رنگ کپڑے کے ساتھ ہوتا ہے اس سے جدا نہیں ہوتا حرکت صحیح آوازوں کے ساتھ رہتی ہے اس سے الگ نہیں ہوتی
>
> (اردو لسانیات صفحہ ۴۶)

عربی میں حرکات (زیر، زبر، پیش) کا وجود مخصوص آوازوں کو ظاہر کرنے کے علاوہ صرفی و نحوی اصولوں کے تابع بھی ہوتا ہے جس کی وجہ سے اعراب کا تصور پیدا ہوا ہے اس کے علاوہ حرکت کا تصور، سکون یا جزم کے تضاد کو ظاہر کرتا ہے یعنی جب کسی مقام پر ٹھہراؤ ظاہر کرنا ہوتا ہے تو وہاں علامت سکون یا جزم کا استعمال کرتے ہیں اور جہاں یہ ٹھہراؤ نہ ہو وہاں کسی حرکت کا استعمال کرتے ہیں اس لیے کات کی یہ تعبیر کہ

دریہ صحیح آوازوں کو سلسلۂ صدا میں پرو کر حرکت میں لاتے ہیں،، بڑی عجیب سی بات محسوس ہوتی ہے جو ان آوازوں کے انفرادی وجود ہی کو ختم کر دیتی ہے جن کے لیے حرکات کا استعمال ہوتا ہے حالاں کہ واقعہ یہ ہے کہ حروف ابجد ہوں یا اعراب سب یکساں طور پر منفرد آوازوں کی نمائندگی کرتے ہیں اس لیے استعمال میں آنے والی تمام تشکیلی علامت کا درجہ رکھتی ہیں البتہ مصوتوں کے تعلق سے زیر زبر، پیش صحت املا کی طرف زیادہ رہنمائی کرتے ہیں اس لیے ان کی اہمیت کچھ زیادہ ہی ہو جاتی ہے لہٰذا مذکورہ بالا لفظ ‘‘کَب’’ کا صوتی تجزیہ کرنے سے یہ بات بخوبی واضح ہو جائے گی

ک + ـَ + ب
} = کَب
کَ + ب

اب اگر اس لفظ میں پہلی علامت ک نکال دیں تو وہی دو آوازیں باقی رہ جاتی ہیں جن سے ملکر لفظ اب بنا ہے اور اس کا بہترین معیار رومن املا ہے اکثر لوگ رومن رسم الخط کو ناقص ترین رسم الخط بتاتے ہیں اور اس کا سب سے بڑا قصور وہ غیر صوتیاتی طریق املا ہے جسے یورپ کی اکثر زبانیں اپنے الفاظ کے لیے استعمال کرتی ہیں حالانکہ مصوتوں کی جتنی بہتر نمائندگی رومن رسم الخط کر سکتا ہے دوسرے رسم الخط کم ہی کر سکتے ہیں چنانچہ رومن حرفوں میں ab اس لفظ کا صوتیاتی املا ہے جس سے اس مصوتے کی حیثیت کے بارے میں کوئی شبہ نہیں رہتا اردو میں اس کو تین علامتوں اَ ب سے لکھ کر دو حرفوں کی بحث کی جاتی ہے حالانکہ اَب (ab) میں الف وہی مصوتہ ہے جسکو کَب (kab) میں زبر سے ظاہر کیا گیا ہے [1]

---

[1] صوتیوں پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر عصمت جاوید فرماتے ہیں ‘‘ان الفاظ کا یہ جوڑا لیجیے اب اور کب ان الفاظ کے معنی الگ ہیں ان میں ایک آواز ب تو مشترک ہے لیکن الف اور ک کی وجہ سے معنی میں فرق پیدا ہو گیا ہے

(باقی حاشیہ صفحہ ۱۰۹ پر)

لیکن اعراب چوں کہ آزادانہ عمل نہیں کرتے بلکہ یہ ہمیشہ کسی دوسری علامت کے محتاج ہوتے ہیں اس لیے یہ مصوتہ زبر جب لفظ کی ابتدا میں آواز دیتا ہے تو اس کو الف سے لکھ دیا جاتا ہے گویا لفظ کی ابتدا میں الف مقصورہ اس مصوتے کی نمائندگی کرتا ہے جس کی نمائندگی زبر دو مصمتوں کے درمیان کرتا ہے نتیجے میں الف پر زبر کا استعمال ایک علامت زائد ہے البتہ اس وقت صورت حال مختلف ہو جاتی ہے جب الف پر زبر یا پیش کا استعمال

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۱۰۸)

اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ زیادہ سے زیادہ ملتے جلتے ماحول میں ا اور ک بہت ممتاز آوازیں ہیں جو معنی میں فرق پیدا کرتی ہیں اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ الف اور ک اردو زبان میں دو صوتیے ہیں (نکرپیما صفحہ ۱۳، ۱۴) اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ باوجود صوتیاتی شعور کے تحریر میں علامتوں کی صوتی حیثیت کا اگر کامل ادراک نہ ہو تو خالص صوتیاتی مباحث بھی خلط ملط کا شکار ہو جاتے ہیں چنانچہ موصوف کَب کو دو آوازوں کی مرکب صورت مانتے ہیں اس وجہ سے اب کو انھوں نے اس کا اقلی جوڑا قرار دیا ہے حالانکہ اردو کے صوتیاتی ڈھانچے میں دو مصمتے ایک ساتھ کبھی نہیں آتے یا تو ان کے درمیان ایک مصوتہ ہوگا یا فصل البتہ عربی کے اکثر الفاظ میں ایسا ضرور ہوتا ہے کہ آخری حالت میں دو مصمتے یکجا ہو جاتے ہیں مثلاً وقف، جذب، کرب وغیرہ میں لیکن اسی قبیل کے عربی الفاظ اردو کے صوتیاتی مزاج کی بہترین شہادت ہو سکتے ہیں جہاں دو مصمتے یکجا نہیں ہوتے ہمارا آئے دن کا مشاہدہ ہے کہ نظم، صبر، درد، شرف، قبر، عشر، بدر، نظر وغیرہ الفاظ بفتح ثانی بولے جاتے ہیں بہر حال ک اور ب دو مصمتے ہیں جن کے درمیان ایک مصوتے کا وجود لازمی ہے اس کے علاوہ اردو کا کوئی خفیف مصوتہ کسی مصمتے کا صوتیہ ہو ہی نہیں سکتا کوشش کر کے دیکھ لیجیے ہاں لفظ کے آخر میں طویل مصوتہ ضرور ہو سکتا ہے۔ مثلاً رات، راج، رائے، راؤ

ہوتا ہے مثلاً اِس اُس عام طور سے ان لفظوں میں الف کی جو آواز متصوّر
کی جاتی ہے حقیقتاً یہاں اس آواز کا عمل ہوتا ہی نہیں ہے ان دونوں
لفظوں کو صوتیاتی رسم خط میں اس طرح لکھیں گے ɪs - ʊs پہلے
لفظ میں (ɪ) غیر مدور اگلا مصوتہ ہے اور دوسرے میں (ʊ) مدور
پچھلا مصوتہ ہے اور یہ مصوتے جب دو مصمتوں کے درمیان آواز دیتے
ہیں تو ان کو زبر اور پیش سے ظاہر کیا جاتا ہے لیکن جیسا کہ اوپر کہا گیا
کہ اعراب ہمیشہ کسی علامت پر استعمال کیے جاتے ہیں لہٰذا لفظ کی ابتدا میں
اس طریقے کے سوا چارہ نہیں کہ الف پر زبر، زیر اور پیش لگا کر ان آوازوں کو
ظاہر کیا جائے نیچے کی مثالیں املا میں ان تینوں مصوتوں کو ظاہر کر دیتی ہیں

اَدھر - اَگر -	اِدھر - اِس	اُدھر - اُلٹ
غیر مدور مرکزی مصوتہ	غیر مدور اگلا مصوتہ	مدور پچھلا مصوتہ

الف کے کردار کا یہ ایک رخ تھا دوسرا رخ اس وقت ظاہر ہوتا ہے
جب یہ صوت رکن کے آخر میں واقع ہوتا ہے اور لفظ کے درمیان اور آخر
دونوں جگہ لکھا جاتا ہے اس وقت اس کی آواز الف مقصورہ یعنی ابتدا میں لکھے
جانے والے الف سے طویل ہوتی ہے اس لیے اکثر اس کو طویل مصوتہ بھی کہہ
دیتے ہیں حالانکہ ان دونوں الف کے درمیان فرق آوازوں کی مدت ہی
کا نہیں مخارج صوت کا بھی ہے لہٰذا صوت رکن کے آخر میں واقع ہونے
والا الف غیر مدور پچھلا مصوتہ ہے جیسا کہ ان الفاظ میں پایا جاتا ہے
جانا، کھانا، لانا۔ اس طرح لفظ کی ابتدا اور رکن کے آخر میں پائے جانے
والے الف کے درمیان آوازوں کا جو فرق ہے وہ ان کی مثالوں کو پاس
پاس رکھ کر زیادہ آسانی سے سمجھ میں آ سکتا ہے اَثر - سوار۔ اَمر - مار
اَبد - باد۔ اکثر الف مقصورہ کی طرح صوت رکن کے آخر میں آنے والے

اس الف پر ایک زبر کا استعمال کر لیا جاتا ہے جو بالکل غیر ضروری ہے
اور الف مفتوحہ (مقصورہ) سے زیادہ اصول املا کے خلاف ہے اس کا
استعمال غالباً عربی املا کی پیروی میں کیا گیا ہے خاص طور سے قرآن
میں اس کی مثالیں دیکھنے میں آتی ہیں چنانچہ اردو والوں نے بھی بلا سوچ
سمجھے ہر جگہ الف مفتوحہ کا استعمال شروع کر دیا ہے۔

بہر حال صوت رکن کے آخر میں آواز دینے والا یہ غیر مدور پچھلا
مصوتہ لفظ کی ابتدا میں بھی آواز دیتا ہے اس وقت الف پر ایک علامت
مد لگا دی جاتی ہے اور اس کو عام طور سے دو الف کے برابر سمجھا جاتا ہے
ملاحظہ ہو "الف مد کی علامت کے ساتھ دو الف کے برابر ہوتا ہے" یا
"الف ممدودہ کے متعلق لکھا جا چکا ہے کہ یہ دو الف کے برابر ہوتا ہے گویا آ
میں الف کے اوپر مد کی علامت اس دوسرے الف کی نشانی ہے (اردو املا
صہ ۴۴ اور صہ ۵۷) اس سلسلے میں ڈاکٹر شوکت سبزواری لکھتے ہیں

بنیادی حرکتیں صرف تین ہیں علتیں ان حرکتوں کی ترکیب و تالیف سے
بنی ہیں اور یہیں مرکب حرکات یعنی علل وہ ہیں جو ایک قسم کی حرکت کے
اشباع یا تمدید سے وجود میں آئیں لا کا الف بی کی ی اور بو کا
و ہر چند ـَ + ـَ ـِ + ـِ اور ـُ + ـُ ہیں لیکن ان
کے اجزا ایک نوع کی دو حرکتیں ہیں اس لیے بطریق تسامح ہم
انھیں اشباع یا تمدید کی پیداوار بتاتے ہیں (اردو لسانیات صہ ۹۴)

جہاں تک زیر اور پیش کے اشباع یا تمدید کا تعلق ہے آگے ہمزہ کے
سلسلے میں ان پر بحث کی گئی ہے لیکن الف ممدودہ کے سلسلے میں ـَ + ـَ
کی بات کہہ کر انھوں نے بھی اسی اصول کو تسلیم کیا ہے کہ الف علامت مد کے ساتھ
دو الف کے برابر ہوتا ہے چونکہ یہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے کہ الف مقصورہ
زبر کا قائم مقام ہے اس لیے ـَ + ـَ اور دو الف ایک ہی بات کی

تکرار ہے لیکن صوتیاتی نقطۂ نظر سے یہ خیال غیر حقیقی ہے کہ جہاں الف ممدودہ لکھا جاتا ہے وہاں دو الف یا دو زبر کی آوازیں پائی جاتی ہیں اور اس خیال کی بنیاد یہ واقعہ ہے کہ زبان میں جتنی آوازیں پائی جاتی ہیں اتنی علامتیں نہیں ہیں اس لیے کچھ اضافی علامتوں سے کام لے کر ان کو ظاہر کیا جاتا ہے جس کی وجہ سے حرفوں اور ان کی اصل آوازوں کو سمجھنے میں غلطی کا احتمال رہتا ہے لہٰذا الف مقصورہ یعنی غیر مدوّر مرکزی مصوّتہ ہے جو لفظ کی ابتدا میں آتا ہے اور الف ممدودہ یعنی غیر مدوّر پچھلا مصوتہ ہے جو صوتِ رکن کے آخر میں پایا جاتا ہے اور لفظ کی ابتدا میں واقع ہونے کی صورت میں اس الف پر ایک علامت مد لگا دی جاتی ہے لیکن اس الف کو ممدودہ اس لیے نہیں کہتے کہ اس پر مد لگا ہوتا ہے بلکہ اس لیے کہتے ہیں کہ اسے کھینچ کر پڑھا جاتا ہے اس لیے یہاں فرق آواز کا نہیں محل استعمال کا ہے مثلاً "آجا" اس لفظ میں دوسری آواز الف ممدودہ ہے اگر یہاں آوازوں کی ترتیب بدل دی جائے تو "آج" بن جائے گا اس طور پر آجا کی معکوسی شکل آجا ہی رہے گی دوسری بات یہ کہ زبر یا الف مقصورہ کی آواز کے لیے زبان کا درمیانی حصہ حرکت میں آتا ہے اور الف ممدودہ کی آواز کے لیے زبان کا عقبی حصہ اس لیے یہ ایک ہی آواز کی طویل و قصیر صورتیں نہیں ہیں

اس سلسلے میں ہمزہ کی بحث زیادہ توجہ طلب ہے اردو املا میں جتنی بے قاعدگی ہمزہ کے ساتھ برتی جاتی ہے کسی اور علامت کے ساتھ نہیں اور شاید اسی نسبت سے اس کے بارے میں اصلاحی سفارشات

۱؎ اصطلاحاً کسی آواز کو خفیف مصوتہ یا طویل مصوتہ کہا جاتا ہے تو صرف یہ تفہیم کی آسانی کے لیے۔

بھی ملتی ہیں۔ کچھ لوگ عربی زبان کے زیرِ اثر ہمزہ کے تعلق سے وجودِ الف ہی کے منکر ہیں اس لیے جہاں الف واقع ہوتا ہے وہاں ہمزہ کی بحث کی جاتی ہے روایتی اعتبار سے قطع نظر نہ صرف صوتیاتی بلکہ صوری حیثیت سے بھی عربی میں ہمزہ کے ساتھ الف کا آزادانہ وجود پایا جاتا ہے اور اس فرق کے ساتھ کہ ہمزہ مصمتہ ہے جب کہ الف مصوتے کی آواز دیتا ہے اور طویل و خفیف دونوں روپ میں ملتا ہے لیکن اردو میں ہمزہ مصمتہ نہیں ہے بلکہ اسے مصوتے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جیسا کہ عربی کا عین اردو میں الف کی طرح بولا جاتا ہے اسی طرح ہمزہ بھی الف کی قائم مقامی کرتا ہے لیکن عین کے مقابلے میں اس کا استعمال قدرے غیر متعین ہے، عین جب غیر مدور پچھلے مصوتے کی نمائندگی کرتا ہے تو صوتِ رکن کے آخر میں واقع ہوتا ہے۔ معمور۔ معمولی تعریف۔ شمع۔ جمع۔ اور جب اسی مصوتے کی نمائندگی لفظ کی ابتدا میں کرتا ہے تو ہمیشہ ایک الف کے ساتھ مل کر آواز دیتا ہے۔ عادت۔ عادل۔ عام۔ وغیرہ لفظوں میں۔ لیکن بغیر الف کے جب تنہا عمل کرتا ہے تو اسی مرکزی مصوتے کی نمائندگی کرتا ہے جس کو زبر سے ظاہر کیا جاتا ہے اور ابتدا میں الف مقصورہ سے جیسے عدد۔ عمل۔ وغیرہ میں، اس کے علاوہ عین ایک اور مصوتے کی نمائندگی کرتا ہے جو ان الفاظ میں پایا جاتا ہے معراج۔ لفظ کی ابتدا میں الف ماقبل کے ساتھ عمل کرتا ہے۔ اعتماد۔ اعتبار وغیرہ (اس مصوتے پر مضمون کے آخر میں بحث کی گئی ہے) لیکن ہمزہ جہاں بہت معروف قسم کے مصوتوں کے لیے استعمال ہوتا ہے وہاں اس کی بحث ایک اختلافی مسئلہ بھی ہے تاہم اس کے استعمال کا اصول اور محل کلی طور پر متعین ہو جائے تو یہ ایک نہایت مفیدِ مطلب علامت ہے، اس سلسلے میں املا

کمیٹی ترقی اردو بورڈ کی طرف سے جو "املانامہ" شایع کیا گیا ہے اس میں
ہمزہ کی آواز اور اس کے صوتیاتی پس منظر سے کوئی بحث نہیں کی گئی ہے
(اس کی گنجائش بھی نہ تھی) بلکہ ہمزہ سے لکھے جانے والے بہت سے الفاظ
کی صوری حیثیت کا تعین کیا گیا ہے، جو اس لحاظ سے مستحسن کوشش ہے
کہ تحریر کو انتشار سے محفوظ رکھنے میں معاون ثابت ہوگی لیکن زبان
ایک سماجی اور نامی ادارہ ہے جہاں ہر دم ہونے والے تغیرات نہ صرف یہ
کہ الفاظ اور ان کی آوازوں کو بدلتے رہتے ہیں بلکہ ان میں نئے الفاظ کا اضافہ
بھی کرتے رہتے ہیں جس کی وجہ سے کسی بھی زبان میں الفاظ کی تعداد کا تعین
ناممکن ہے اس لیے نئے آنے والے الفاظ میں خاصی تعداد ایسے لفظوں
کی ہو سکتی ہے جہاں ہمزہ کا استعمال ضروری ہو لہٰذا خالص صوتیاتی پس منظر
میں جب تک یہ طے نہ ہو جائے کہ ہمزہ کس آواز کے لیے کس موقع پر استعمال
کیا جانا چاہیے یہ مسئلہ بحث طلب رہے گا، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اپنے
مضمون "ہمزہ کیوں" مشمولہ "اردو میں لسانیاتی تحقیق" میں اس پر اچھی
خاصی بحث کی ہے وہ لکھتے ہیں "اردو میں ہمزہ محض دو ساتھ ساتھ آنے والے
مصوتوں (Conjunct Vowels) کے جوڑ کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال
ہوتا ہے صفحہ ۱۹" مثالوں کے ساتھ موصوف نے یہ بات کئی جگہ لکھی ہے
لیکن اس سے یہ واضح نہیں ہوتا کہ دو مصوتوں میں سے کس ایک مصوتے
کے لیے ہمزہ استعمال کیا جاتا ہے، اگر بحث خالص صوتیاتی ہو تو دو مصوتوں
کے جوڑ کا معاملہ آسان ہے لیکن املا کے صوری تعلق سے یہ بحث نہ صرف
غیر مکمل بلکہ مبہم بھی ہے، صوتیاتی پس منظر میں یہ بحث صرف اس وقت
مفید ثابت ہو سکتی ہے جب زبان اور رسم الخط کی تعلیم صرف ماہرین صوتیات
ہی کے لیے ہو اگرچہ وہاں بھی علامتوں کی صوری حیثیت کو نظر انداز کرنا ممکن
نہیں اس لیے ہمزہ کی بحث کو اس کے صوری پس منظر میں زیادہ بہتر سمجھا

جا سکتا ہے اور وہ اس طرح کہ اردو کا ہر مصوتہ لفظ کی ابتدا میں الف کی مدد
سے لکھا جاتا ہے۔ خصوصاً طویل مصوتوں میں الف ایک اضافی علامت ہوتی
ہے۔ مثلاً ان الفاظ کو لیجیے "ویران"۔ "حیوان"۔ "فولاد"۔ ان تینوں
الفاظ میں ہر دوسری آواز ایک طویل مصوتہ ہے اور املا میں یے۔ یَ
وَ کا استعمال علامت واحد کے طور پر ہمیشہ کسی حرفِ صحیح کے بعد ہوتا ہے
لیکن یہی طویل مصوتے اگر لفظ کی ابتدا میں واقع ہوں یا ان الفاظ میں سے
ہر پہلے حرف کو ہٹا دیا جائے تو جو الفاظ باقی بچیں گے ان کا املا اس طرح ہوگا
ایران ۔ ایوان ۔ اولاد۔ گویا ان تینوں لفظوں میں ای ، اوَ
اے واحد مصوتے ہیں جن کا الف کی آواز سے کوئی تعلق نہیں، لیکن
لفظ کی ابتدا میں الف کی مدد ناگزیر ہے اب اگر کسی لفظ میں ان میں سے
کوئی بھی طویل مصوتہ کسی ماقبل مصوتے کے بعد آواز دے گا تو اب یہ الف
ہمزہ سے بدل جائے گا جیسا کہ مندرجہ ذیل مثالوں سے ظاہر ہے

لا + او = لاؤ ۔ لا + ای = لائی ۔ لا + اے = لائے

ان مثالوں میں ہمزہ سے قبل مصوتہ الف ہے لیکن اس کی جگہ کوئی بھی
طویل و خفیف مصوتہ ہو سکتا ہے اور ہر جگہ ہمزہ کے استعمال کا طریقہ یہی رہے گا
اس کے علاوہ ہمزہ کو غیر مدورا گلے مصوتے (زیر) کے لیے بھی استعمال
کیا جاتا ہے پہلے کہا جا چکا ہے کہ زیر کی آواز جب لفظ کی ابتدا میں واقع
ہوتی ہے تو اسے ایک الف کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے اب اگر یہی آواز
طویل مصوتے الف کے سنائی دے گی تو اسے ہمزہ بالکسر سے لکھا جائے گا
اور اس ہمزہ کے لیے ایک اضافی علامت بھی بنانی پڑے گی جیسا کہ ذیل
مثالوں میں ہے،

زائد ۔ طائر ۔ نمائش ۔ دائم وغیرہ

اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ وہ الف جو کسی مصوتے کے لیے لفظ کی ابتدا

میں لکھا جاتا ہے اگر وہ لفظ کے درمیان کسی مصوتے کے بعد واقع ہو تو ہمزہ سے بدل جاتا ہے،

صوتیاتی اصول کے مطابق ہر ایک آواز کے لیے ایک ہی علامت ہونی چاہیے لیکن ضروری نہیں کہ رسمِ خط صوتیاتی اصولوں کا کلی طور پر ساتھ دے سکے لہٰذا اردو رسم الخط کا مزاج ایسا ہے کہ لفظ یا رکن کی ابتدا میں آنے والا کوئی بھی طویل مصوتہ دو علامتوں سے لکھا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے لائے میں دوسرے رکن کو آزادانہ روپ میں اس طرح لکھیں گے اے یہاں یہ اعتراض وارد ہو سکتا ہے کہ اس لفظ میں دو رکن نہیں ہیں بلکہ شمول یائے یہ لفظ ایک ہی رکن پر مشتمل ہے، مگر جب تک یائے مجہول الف کے بعد کوئی دوسری آواز ہے تو ہمیشہ ایک طویل مصوتہ ہے اور کسی مصوتے کے بعد اس کو دو علامتوں ہی سے لکھا جائے گا اور یہ دوسری علامت ہمزہ ہے اور یائے مجہول بغیر ہمزہ کے ہمیشہ کسی مصمتے کے بعد آواز دیتا ہے، اس امتیاز کو قائم رکھنے کے لیے دو مصوتوں کی صورت میں ہمزہ کا استعمال لازمی ہے اس کے علاوہ ان دو مصوتوں کو دیکھیے کے۔ کو۔ ے اور و سے ظاہر کیا جانے والا ہر مصوتہ ابتدا میں اس طرح لکھا جائے گا اے او گویا ان لفظوں کی معکوسی ہیئت اس طرح ہوگی۔

اے + ک = ایک vs کے ۔ او + ک = اوک vs کو

اس طرح یہاں دو علامتوں کا استعمال املائی ضرورت کے پیش نظر ناگزیر ہو جاتا ہے۔ اس اصول کی روشنی میں اس لفظ (لائے) کے دونوں رکن اسی طرح لکھے جائیں گے لا + اے۔ اور اردو املا کا ایک اصول یہ بھی ہے کہ الف جب لفظ کے درمیان یا آخر میں لکھا جاتا ہے تو یہ ہمیشہ ممدودہ ہوتا ہے اس لیے درمیان میں واقع ہونے والے الف کو ہمزہ سے بدل دیا جاتا ہے لہٰذا آ + اے = آئے۔ جا + اے = جائے

وغیرہ میں ہمزہ کا یہی عمل ہے۔ اسی طرح نئی۔ گئی۔ کوئی وغیرہ میں ہمزہ کا استعمال نہ صرف ایک زبردست صوتی ضرورت کو پورا کر رہا ہے بلکہ صوری اعتبار سے بھی بہت سی غلط فہمیوں سے محفوظ رکھتا ہے۔ لفظ نئی میں انفی آواز ن کے بعد مرکزی مصوتے زبر کی آواز سنائی دیتی ہے اور ان دو آوازوں (نَ) پر[1] پہلا رکن ختم ہو جاتا ہے اس کے بعد

---

[1] یہ مسئلہ تحقیق طلب ہے کہ آیا اردو میں کوئی صوتِ رکن کسی خفیف مصوتے پر ختم ہو جاتا ہے یا نہیں۔ لفظ کے آخر میں تو خفیف مصوتہ کبھی نہیں آتا البتہ لفظ کے درمیان کسی رکن کے اختتام پر اگر کوئی خفیف مصوتہ آتا ہے جیسا کہ لفظ "نئی" میں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اردو میں کوئی دفتانگ نہیں ہوتا۔ اردو میں دفتانگ کا وجود صرف اسی صورت میں مانا جا سکتا ہے جب یہ ثابت ہو جائے کہ کوئی صوتِ رکن خفیف مصوتے پر ختم نہیں ہوتا۔ اس لیے کہ کسی خفیف مصوتے کے ساتھ ہی دفتانگ واقع ہو سکتا ہے دو طویل مصوتے دفتانگ کی خصوصیت نہیں ہوتے جیسا کہ ڈاکٹر عبدالستار دلوی نے "بمبئی کی اردو" کے لسانی جائزے میں تذکرہ کیا ہے کہ "اگر ہکاریت دو اگلے مصوتوں کے درمیان میں آئے تو اس صورت میں بھی دونوں مصوتے مل کر دوہرے مصوتوں میں بدل جاتے ہیں مثلاً

چاہے ← چائے

سپاہی ← سپائے (ہندوستانی زبان صفحہ ۲۶ اکتوبر ۱۹۷۱ء)

بمبئی میں ان الفاظ کا تلفظ کس طرح ہوتا ہے آیا وہاں واقعی جڑواں مصوتے (دفتانگ) بولے جاتے ہیں یا نہیں قطع نظر اس کے اردو میں الف ممدودہ اور یائے مجہول دو طویل مصوتے ہیں جو ہمیشہ دو صوتی ارکان میں آتے ہیں۔ البتہ عام بول چال میں 'نئی' اور 'گئی' کا تلفظ دفتانگ کے ساتھ ضرور کیا جاتا ہے لیکن تحریر میں اسے دو ارکان میں تقسیم کرنا ہی پڑے گا۔

دوسرا رکن ان دو علامتوں سے لکھا جائے گا **ای** اور لفظ کے درمیان یہ الف[1] چوں کہ ہمزہ سے بدل جاتا ہے اس لیے ہمزہ ان مقامات پر وہ صوری ضرورت ہے جو الف کے واقع ہونے کی صورت میں پیش آتی ہے اس کے برخلاف اسں لفظ کو اگر الف ہی سے لکھ دیا جائے تو نہ صرف لفظ بلکہ اس کے معنی بھی خطرے میں پڑ جائیں گے۔ اب اس بحث سے ہم یہ دو[2] نتائج اخذ کر سکتے ہیں کہ ہمزہ دو مصوتوں کے یکے بعد دیگرے واقع ہونے کی صورت میں لکھا جاتا ہے یہ مصوتے کوئی سے بھی ہو سکتے ہیں لیکن ہمزہ ہمیشہ دوسرے مصوتے کے لیے استعمال ہوگا دوسرے یہ کہ الف جو لفظ کی ابتدا میں کسی طویل مصوتے کے ساتھ لکھا جاتا ہے جب لفظ کے درمیان میں واقع ہو تو ہمزہ سے بدل جایا کرتا ہے۔ اس بحث سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ہمزہ ایک ذیلی علامت (Allograph) ہے جو الف کے ساتھ تکملی بٹوارے میں ہے یعنی دونوں کا ماحول متعین ہے اس لیے جہاں الف لکھا جائے گا ہمزہ نہیں لکھا جا سکتا اور جہاں ہمزہ لکھا جائے گا الف نہیں لکھا جا سکتا۔ یہ ہمزہ زبر کے ساتھ بھی تکملی بٹوارے میں ہوتا ہے جس پر آگے بحث کی گئی ہے۔ البتہ زبر اور الف مقصورہ کے تکملی بٹوارے کا اوپر ذکر ہو چکا ہے کہ زبر ہمیشہ دو[2] مصمتوں کے درمیان لکھا جاتا ہے اور الف مقصورہ لفظ کی ابتدا میں۔

آزمائش ـ ستائش ـ نمائش ـ "اردو املا" میں اس قبیل کے الفاظ میں ہمزہ کے عمل سے بحث نہیں کی گئی ہے لیکن اس طرح کے

---

[1] لفظ کی ابتدا میں واقع ہونے والا وہ الف جو کسی طویل مصوتے کے املا میں اضافی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہو جیسا کہ زیر بحث الف ہے اس پر الف مقصورہ کی اصطلاح کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ الف مقصورہ تو الف ممدودہ کے مقابل مرکزی مصوتے کے لیے لفظ کی ابتدا میں لکھا جاتا ہے۔ الف بالکسر اور الف بالضم بھی اس سے مستثنیٰ ہیں۔

الفاظ یائے بالکسر سے لکھے ہوئے ملتے ہیں (آزمایش) البتہ "املا نامہ" میں یہ الفاظ ہمزہ اور یائے دونوں صورتوں میں ملتے ہیں (ملاحظہ ہو صفحہ ۶۵ نمایش۔ نمائش) صوتیاتی نقطۂ نظر سے یہ سفارش بڑی غیر تشفی بخش ہے کہ ایک لفظ بہ یک وقت دو مختلف علامتوں سے لکھا جا سکتا ہے جب کہ ہر علامت ایک مختلف آواز کی نمائندگی کرتی ہے اس لیے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہاں جس آواز کے لیے دو علامتوں کی سفارش کی گئی ہے وہ مصوتہ ہے یا نیم مصوتہ اس لیے کہ یائے مصوتے کی آواز ہمیشہ صوت رکن کے آخر میں دیتا ہے لیکن رکن کی ابتدا میں جیسی کہ صورت حال یہاں ہے یائے ہمیشہ نیم مصوتہ ہوتا ہے جس کے بارے میں اوپر بحث گذر چکی ہے کہ یہ نیم مصوتہ یا تو مضموم ہوتا ہے یا مفتوح، بالکسر کبھی نہیں ہوتا اس لیے رہائش ـ ستائش ـ نمائش ـ جیسے الفاظ کو جن میں کسرہ کا عمل واضح ہے (اس لیے کہ یہاں سے دوسرے رکن کا آغاز ہوتا ہے) یائے سے لکھنا مناسب نہیں ہو سکتا۔ اس کے علاوہ رائے، گائے ـ بچاؤ ـ جھکاؤ ـ جیسے الفاظ کے لیے سفارش ہے کہ اس طرح کے الفاظ اگر تصریفی شکل (حاصل مصدر) ہوں تو ان کو ہمزہ سے لکھنا چاہیے ورنہ یہ الفاظ اگر اسم ہوں تو بغیر ہمزہ کے لکھنا چاہیے اس سلسلے میں ڈاکٹر عبدالستار صدیقی مرحوم کی اکثر سفارشات کا حوالہ ملتا ہے، وہ لکھتے ہیں،

بھاؤ ـ تاؤ ـ نجاؤ ـ گھماؤ ـ کڑھاؤ میں ہمزہ کا کچھ کام نہیں اسی طرح گلئے ـ چائے، رائے اور ہائے میں ہمزہ نہ چاہیے اور یہی حال دیو ـ سیو ـ اور ریو دیا وغیرہ کا ہے ان لفظوں میں الف ی ـ الف و ـ یائے و مل کر ایک آواز دیتے ہیں اس لیے ان کے بیچ میں ہمزہ کی گنجائش نہیں،

(بحوالہ اردو میں لسانیاتی تحقیق صفحہ ۶۳)

جہاں تک پہلی صورت کا تعلق ہے بھاؤ۔ تاؤ۔ نبھاؤ۔ گھماؤ۔ یہ غلط ہے
کہ ان الفاظ میں الف و دونوں مل کر ایک آواز کی نمائندگی کر رہے ہیں
چوں کہ الف و مل کر کسی ایک آواز کی نمائندگی کرتے ہیں تو اس کا مصوتہ
ہونا شرط ہے۔ اور یہ مصوتہ لفظ کی ابتدا میں لکھا جاتا ہے اور لفظ کے آخر
میں یہ مصوتہ ہمزہ کے ساتھ لکھا جاتا ہے اور موصوف نے یہ بات کہہ کر
کہ الف و مل کر ایک آواز دیتے ہیں بالواسطہ طور پر یہ مان لیا ہے
کہ و الف سے جدا کسی نیم مصوتے کو ظاہر نہیں کر رہا ہے اور جب یہ نیم
مصوتہ نہیں ہے تو کسی ماقبل مصوتے کے بعد یہ ہمیشہ مہموز ہوگا۔ اس میں
شک نہیں کہ واؤ آخری صورت میں نیم مصوتہ بھی ہوتا ہے جیسا کہ اوپر کے
حوالے میں دیو۔ سیو وغیرہ میں یائے مجہول کے بعد یا پھر کسی مصوتے کے بعد
جیسا کہ سرو۔ عضو۔ حشو۔ وغیرہ میں ان الفاظ میں اگر و کی ادائگی
کا عضویاتی مشاہدہ کریں تو واضح طور پر ہونٹوں کی گولائی کو محسوس کیا
جا سکتا ہے جو اس بات کی دلیل ہے کہ یہ آواز مصوتہ نہیں ہے۔ لیکن
الف ممدودہ کے بعد و کا نیم مصوتہ ہونا صرف ایک ایسا مفروضہ ہو سکتا
ہے جسے لیبارٹری میں ثابت کرنے کے لیے بالارادہ اختیار کیا گیا ہو
اردو صوتیات کے عوامی معیار میں اس کی کوئی گنجائش نہیں ہے اور
اگر یہ کہا جائے کہ الف و دونوں ایک ہی صوت رکن میں واقع ہوتے
ہیں تو یہاں ہم کو دفتانگ (Diphthong) ماننا پڑے گا جب کہ
اردو صوتیات میں دفتانگ کا وجود طے شدہ نہیں ہے اسی بحث کا اطلاق
رلاے۔ چاے۔ گاے وغیرہ پر بھی ہوتا ہے اس لیے یہاں صوتیاتی
بحث کی ضرورت نہیں البتہ اس اصول پر بحث ہو سکتی ہے کہ فعل کی
تصریفی شکلیں ہمزہ سے لکھی جانی چاہییں اور اسما کو بغیر ہمزہ کے
لکھنا چاہیے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ الفاظ کا املا صرفی قوانین کے

تابع ہونا چاہیے یا صوتی نظام کے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اردو کا صرفی نظام
نہایت بے قاعدہ ہے تو کیا املا کو بھی ہم اسی بے قاعدگی کی نذر کر دینا چاہتے
ہیں جب کہ اسی سے محفوظ رکھنے کے لیے اصلاحی کوششیں کی جا رہی ہیں یہ دو
جملے ملاحظہ ہوں، گائے گھاس رہی ہے ـــ میں نے گیت گائے۔
دونوں جملوں کے خط کشیدہ الفاظ معنیاتی اعتبار سے دو مختلف اکائیاں
ہیں لیکن صوتیاتی نقطۂ نظر سے ہر جگہ یکساں آوازوں کی ایک ہی ترکیبی صورت
ہے، اور حرف اگر آوازوں کی تحریری شکلیں ہیں تو تصریف کے نام پر املا
کا اختلاف اس کے مزید انتشار کا سبب ہو سکتا ہے اور زبان کا نیا سیکھنے
والا لفظ کی صوتیات کے بجائے اسی میں الجھتا رہے گا کہ یہ حاصل مصدر ہے
یا اسم، اس لیے صوتی اعتبار سے کسی مصوتے کے بعد واقع ہونے والا یائے
ہمزہ طویل مصوتہ ہوتا ہے جو بغیر ہمزہ کے نہیں لکھا جا سکتا۔

ہمزہ کی بحث اس وقت کافی پیچیدہ ہو جاتی ہے جب اسے
اضافت کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جس کی یہ تین صورتیں ہیں ـــ

ابتدائے عشق ـــ زندگیٔ بیمار ـــ آمادۂ سفر

سفارش کی گئی ہے کہ:

اضافت کی صورت میں ی ـ ے پر ہمزہ لکھنا غلط ہے یعنی
زندگیٔ بیمار یا ابتدائے عشق لکھنا درست نہیں کیوں کہ
اضافت کی ایک آواز کے لیے دو حرف ی اور ہمزہ یکجا
ہو گئے ہیں اور یہ سرتاسر غلط ہے (اردو املا ص ۳۵۶ حاشیہ)

جہاں تک اس ترکیب کا تعلق ہے "زندگیٔ بیمار" اس میں آوازوں
کے عدم امتیاز کی وجہ سے یہ صراحت قدرے مشکل ہے کہ اس کا صحیح املا کیا
ہونا چاہیے ظاہر طور پر اس کے دو تلفظ محسوس ہوتے ہیں یعنی زندگی
(مضاف) کے بعد اضافت میں نیم مصوتہ محسوس ہوتا ہے جس کی موجودگی میں

اس کا تلفظ اس طرح ہوگا "Zindagiye" لیکن اکثر اضافت
کی ادائگی میں اگلے مصوتے اے کی آواز بھی سنائی دیتی ہے اب
اس کا تلفظ اس طرح ہوگا "Zindagi-ai" اس طرح یہاں
اضافت کی صورت میں مصوتے اور نیم مصوتے کا فرق پایا جاتا ہے جس
کی وجہ سے یہ مسئلہ پیدا ہوتا ہے کہ اضافت کو کس علامت سے ظاہر کیا جائے
علاوہ ازیں اصل عبارت محل نظر ہے (۱) اضافت کی ایک آواز کے لیے دو
حرف ی اور ہمزہ یکجا ہو گئے ہیں" غالباً یہاں " زندگیٔ بیمار " اور
" ابتدائے عشق " کی اضافتوں کے درمیان احتمال ہوا ہے چوں کہ —
" ابتدائے عشق " میں یائے اور ہمزہ دو علامتیں استعمال ہوئی ہیں لیکن
" زندگی " میں تو اضافت کیلیے ایک ہی علامت ہمزہ استعمال ہوئی ہے
نیز یہ کہ یہاں زیر کا کوئی تذکرہ نہیں ہوا ہے جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے
کہ " زندگیِ بیمار " کو بغیر ہمزہ " زندگیٔ بیمار " لکھنا چاہیے تو
سوال پیدا ہوتا ہے کہ اضافت کو کس علامت سے ظاہر کیا گیا اگر یہاں
کسرہ کا عمل مان لیا جائے تو اضافتِ کسرہ مصمتے پر واقع ہوتی ہے جب
کہ زندگی میں آخری آواز مصوتہ ہے البتہ کہا جا سکتا ہے کہ مضاف کی
حالت میں یائے نیم مصوتے میں بدل جاتا ہے لیکن تحریر میں الفاظ کی
صوری حیثیت کا بھی ایک مقام ہوتا ہے جس کی وجہ سے ترقی اردو بورڈ
کی سفارشات میں بھی اکثر الفاظ کے غلط یا غیر ضروری املا کو برقرار رکھا
گیا ہے چوں کہ زبان میں تحریر کا سائنسی یا صوتیاتی مطالعہ کرتے وقت اس
کے تاریخی سماجی اور صوری پس منظر کو نظر انداز کرنے سے اس کے ساتھ
انصاف نہیں ہو سکتا اور ان الفاظ میں معمولی سا تغیر بھی اس کی صوری
اور معنوی دونوں حیثیتوں کو متاثر کر سکتا ہے۔ لہٰذا اس ترکیب کو اضافت
کی صورت میں اگر بغیر ہمزہ کے لکھیں گے تو "زندگی بیمار" پڑھا جائے گا

اور اکثر اہل زبان کے درمیان پڑھتے سنا گیا ہے اس لیے اضافت
اس لفظ پر اگر واقعی ایک اضافی علامت ہے تو یہ ہمزہ کی صورت میں
ہونی چاہیے، کسرہ کی صورت میں ایک تو آواز کا فرق پیدا ہوتا ہے دوسرے
املا میں اعراب کو جب تک وہ اہمیت حاصل نہ ہو جو حروف کو ہے اس وقت
تک " زندگیٔ بیمار " (مع اضافت کسرہ) کو " زندگی بیمار " (بغیر
اضافت کسرہ) لکھا جانا نہ صرف ممکنات میں سے ہوگا بلکہ عمل میں آتا ہے گا
نتیجے میں نو آموز ہمیشہ غلط تلفظ کریں گے اور اصولِ املا کی تدوین کا
مقصد صرف یہی نہیں کہ الفاظ کو ان کی آوازوں کے مطابق لکھا جائے
بلکہ صحیح تلفظ بھی ہے اور زبان میں تحریر کی غایت چوں کہ ترسیل —
(Communication) ہے لہٰذا ایسی تراکیب میں ہمزہ جتنے بہتر
تلفظ کی طرف رہنمائی کرتا ہے بصورت دیگر ممکن نہیں، اس کے علاوہ
اردو میں ٹائپ کا چلن دن بہ دن بڑھتا چلا جا رہا ہے مستقبل میں
ہو سکتا ہے کہ یہ کاتب کی جگہ لے لے اور وہاں چوں کہ اعراب کا استعمال
ہوتا نہیں ہے اس لیے الفاظ کا تلفظ زیادہ سے زیادہ سیاق و سباق
کے تابع ہو جائے گا اور تحریر کو سیاق و سباق کے حوالے کر دینا زبان کے ساتھ کوئی اچھا عمل نہیں ہے پہلے ہی اردو
پر یہ الزام ہے اس پر اور اضافہ کرنا کوئی خوبی کی بات نہیں ہے اس
لیے جہاں ہم اس الزام سے بچ سکتے ہیں وہاں بچ جانا چاہیے، رہا ایک
آواز کے لیے دو علامتوں کا استعمال تو یہ اردو رسم الخط کا مزاج ہے
ایران - ایوان - اولاد اس کی مثالیں ہیں اس لیے یہ اصول مان
لینا چاہیے کہ اضافت کسرہ مصمتے پر استعمال ہوتی ہے اور اضافتِ ہمزہ
مصوتے پر

" ابتدائے عشق " جیسی تراکیب دوسرا مرحلہ ہے جہاں یہ سوال
پیدا ہوتا ہے کہ یائے مجہول پر ہمزہ لکھا جائے یا نہیں۔ اس سلسلے میں

ڈاکٹر شوکت سبزواری کا خیال ہے ۔

فارسی یا عربی لفظ کی جب دوسرے لفظ کی طرف قاعدے کے مطابق (بطور اضافت یا صفت) نسبت کی جاتی ہے تو اس اس کے آخر میں ایک کسرہ (زیر) آتا ہے جیسے رفعِ شر، روزِ قیامت، حسنِ یوسف وغیرہ، یہ کسر خفیف ہے جو "ے" (مجہول) کی طرح ادا کیا جاتا ہے چنانچہ فارسی کے جو الفاظ "ا" "یا" "و" پر ختم ہوتے ہیں اور ساکن الآخر ہونے کی وجہ سے ان پر کسرہ نہیں آسکتا اضافت ظاہر کرنے کے لیئے کسرے کی جگہ ان کے آخر میں "ے" لاتے ہیں جیسے "آشنائے قدیم" "گیسوئے سیاہ" وغیرہ ان کلموں کے آخر کی "ے" پر ہمزہ بے محل ہے ۔

(اردو لسانیات صفحہ ٦)

اس سلسلے میں آگے لکھتے ہیں

فارسی کے جن کلمات کی "ے" اصلی ہے لیکن عموماً روپوش رہتی ہے جیسے خدا (ی) جا (ے) پا (ے) بو (ے) دو (ے)، جب یہ کلمے مضاف ہوں گے تو ان کی ے ظاہر ہوجائے گی جیسے خدائے توانا، جائے پناہ، پائے سخت بوئے گل، روئے نیاز وغیرہ، غالب کہتے ہیں کہ ان کلمات کے آخر کی "ے" پر بھی ہمزہ اور زیر نہ لکھو، کیوں؟ اس لیئے کہ ان کی "ے" پہلے روپوش تھی، اضافت کے بعد ظاہر ہوئی وہ گویا اضافت کی "ے" ہے اور کسرے کی قائم مقام ہے اس پر کسرہ دینے سے فائدہ

(اردو لسانیات صفحہ ٦)

آگے ملاحظہ ہو ۔

غالب نے الف واؤ پر ختم ہونے والے فارسی الفاظ کے بارے میں لکھا تھا کہ مضاف ہونے کی صورت میں ان کے آخر کی "ے" پر ہمزہ نہ لکھا جائے ان بزرگوں نے عربی کے ان الفاظ کو بھی اس فہرست میں شامل کرلیا جن کے آخر میں "اء" تھا لیکن اہل اردو کے تلفظ میں ہمزہ گر جانے کی وجہ سے آخر کا صرف الف رہا جیسے وفا (ء) ارتقا (ء) ابنا (ء) شعرا (ء) یہ حضرات کہتے ہیں کہ جب عربی کے ان کلموں کی فارسی قاعدے کے مطابق اضافت کی جائے تو فارسی کلموں کی طرح ان کے آخر میں "ے" لکھی جائے ہمزہ نہ لکھا جائے چنانچہ ابنائے جنس، کو یہ صحیح بتاتے ہیں اور ابناء جنس کو غلط ۔

(اردو لسانیات صفحہ ٦٢)

جس وقت ہم اردو املا کی بات کرتے ہیں تو ہمیں پہلے یہ طے کرلینا چاہیئے کہ اس کا مطالعہ ہم اردو کے تعلق سے کررہے ہیں یا عربی فارسی کے، اس میں شک نہیں کہ اردو نے یہ رسم الخط عربی سے لیا ہے اس میں کثیر تعداد عربی فارسی الفاظ کی ہے اور لفظوں کی ایک بڑی تعداد اپنا املا بھی اپنے ساتھ لائی ہے لیکن ایک مرتبہ ہم نے اس رسم الخط کو اپنا لیا تو یہ اردو کا رسم الخط ہے جو عربی فارسی کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ ہے، اور اب اس کے الفاظ اردو الفاظ ہیں اب ہم ان کا مطالعہ اردو صوتیات کے مطابق ہی کریں گے عربی میں اکثر الفاظ کا املا نحوی اصول کے تابع بھی ہوتا ہے، سوال یہ ہے کہ ان اصولوں کی پیروی ہم اردو میں کیوں کریں اور ایک ایک لفظ کو لکھتے وقت یہ کیوں دیکھیں کہ ان کو عربی یا فارسی میں کس طرح لکھتے ہیں ہمیں صرف یہ دیکھنا ہے کہ اردو کے صوتیاتی اصولوں کے مطابق کس طرح

لکھنا چاہیے، اب اردو ایک انفرادی زبان بن چکی ہے عربی یا فارسی کے مقابل یہ بھی علمی و ادبی زبان کا درجہ حاصل کر چکی ہے لہذا اب بھی ایک ایک قدم پر اگر ہم عربی فارسی کی پیروی کریں گے تو بالواسطہ اس بات کو تسلیم کر لیں گے کہ اردو ہنوز ایک تربیت پذیر زبان ہے جس کی کوئی اپنی انفرادیت قائم نہیں ہوئی ہے، یہ صحیح ہے کہ زندہ زبانیں برابر اخذ و استفادہ کرتی رہتی ہیں اور اردو کا عربی فارسی سے جو رشتہ ہے وہ آج بھی استفادے کے کام آ رہا ہے لیکن اس رشتے کو پانو کی بیڑی نہیں بنا لینا چاہیے، چنانچہ فارسی کے حوالے سے یہ کہنا کہ جو الفاظ الف یا ہ پر ختم ہوتے ہیں ان پر اضافت کے لیے کسرہ کی جگہ ے لاتے ہیں اس لیے ے پر ہمزہ بے محل ہے اس اصول کی پیروی کرنا ہے کہ ہمیں اردو الفاظ کا املا فارسی قاعدے کے مطابق کرنا چاہیے، بجز اس کے ہمزہ کے استعمال کا کوئی اور اصول یا کلیہ اس بحث سے قائم نہیں ہوتا، اسی طرح یہ کہنا کہ فارسی کے جن کلمات کی ے اصلی ہے لیکن عموماً روپوش رہتی ہے جب یہ کلمات مضاف ہوں گے تو ظاہر ہو جائے گی جیسے " خدائے توانا، جائے پناہ " املا کے کسی اصول یا قانون کو ظاہر نہیں کرتا، حقیقت یہ ہے کہ یائے مہموز کے سلسلے میں جو بحثیں ملتی ہیں ان میں مفروضوں سے زیادہ کام لیا گیا ہے یا پھر عربی فارسی حوالوں سے چناں چہ " اردو املا " کے مصنف نے بے تکلف عربی فارسی کتابوں کے حوالے دیے ہیں اور یہ دیکھنے کی زحمت گوارا نہیں کی ہے کہ اردو املا کا صوتیاتی مزاج کیا ہے اس کے علاوہ اردو املا کے ساتھ ایک ستم ظریفی یہ بھی ہے کہ جہاں حرف صحیح اور حرفِ علّت جیسی اصطلاحوں نے اس کا پیچھا نہیں چھوڑا ہے وہاں ساکن اور متحرک جیسی اصطلاحیں بھی وبالِ جان بنی ہوئی ہیں چناں چہ کسی حرفِ علّت کے بعد واو اور ہمزہ کے بارے میں لکھتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ ایسی صورت میں واؤ اور اس سے پہلے والا حرف

دونوں ساکن ہوتے ہیں اگر واو پر ہمزہ لکھا جائے تو آخری حرف واو اور اس سے پہلے والے حرف کے بیچ میں ایک مزید متحرک حرف کا اضافہ ہو جائے گا اور اس طرح لفظ کی صورت ہی بدل جائے گی (اردو املا ص ۳۶۵)

یہ بیان اس بات کا ثبوت ہے کہ آوازوں اور علامتوں کے درمیان جو رشتہ ہوتا ہے اس کا کوئی واضح اور سائنٹفک تصور ذہن میں نہیں ہے لہذا جب ہم کسی حرف کو متحرک کہتے ہیں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ حرکات (زیر زبر، پیش) کی کوئی صوتیاتی انفرادیت نہیں ہے یہ تو صرف اضافی علامتیں ہیں جو آوازوں کو سلسلۂ صدا میں پرونے کا کام کرتی ہیں جب کہ واقعہ یہ ہے کہ آواز یا حرف نہ متحرک ہوتے ہیں نہ ساکن، جب ہم کسی حرف (مصمتے) پر جزم یا سکون لگا دیتے ہیں تو یہ اس بات کی علامت ہے کہ متعلقہ مصمتے پر ایک صوتِ رکن ختم ہو گیا ہے لیکن جب زیر، زبر یا پیش کی صورت میں کوئی حرکت دیتے ہیں تو یہ اس بات کو ظاہر کرتی ہے کہ اس مصمتے پر صوتِ رکن ختم نہیں ہو گیا ہے بلکہ اس کے بعد کوئی ایک خفیف مصوتہ بھی ہے جسے حرکت سے ظاہر کیا جا رہا ہے لیکن طویل مصوتوں کے لیے اردو میں حروف موجود ہیں، اس لیے کسی مصمتے کے بعد کوئی طویل مصوتہ آواز دیتا ہے تو اسے اس مخصوص حرف سے لکھ دیا جاتا ہے لہذا کسی مصوتے (حرفِ علّت) کے متحرک ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا جس کا مطلب یہ ہے کہ جزم ہمیشہ کسی مصمتے پر لگتا ہے مصوتے پر نہیں اس لیے الف ممدودہ اور ے یا و اور ے جداگانہ مصوتے ہیں تو ہر دوسرے مصوتے کو بغیر ہمزہ کے نہیں لکھا جا سکتا و ی ے ایسے طویل مصوتے ہیں جو صرف کسی مصمتے کے بعد ہی بغیر کسی اضافی علامت کے لکھے جا سکتے ہیں اور ہمزہ دو مصوتوں کے وقوع کو ظاہر کرتا ہے اگر الف یا و ماقبل مصوتے

ہیں تو کیا وجہ ہے کہ علامتِ مابعد پر ہمزہ استعمال نہ کیا جائے، لیکن یہاں یہ دلیل دی جا سکتی ہے کہ الف اور ے آواز کے ایک ہی جھٹکے میں ادا ہو جاتے ہیں تو اسی ایک جھٹکے میں ذرا ان مصرعوں کو پڑھیے

"ابتدائے عشق ہے روتا ہے کیا"

یا

"تو جانِ مدعائے دل اور دل جگر" تو آوازوں کا بھرم کھلنے لگتا ہے اس لیے املا کی تدوین کے وقت اہل زبان کے عمومی تلفظ یا عربی فارسی اصولوں کو رہنما بنانے کے بجائے علامتوں کی صوتی حیثیت کو رہنما بنانا چاہیے اہل زبان کے طریق تلفظ میں تو اکثر آوازیں دب جاتی ہیں جیسا کہ ہم معمولاً زندگی میں "جا رہا ہوں" کو "جاراؤں" بولتے ہیں اس کے علاوہ زبانوں میں تلفظ کا مسئلہ علاقائی خصوصیات کے بھی تابع ہوتا ہے اور اس کا حل یہی ہے کہ زبان کی بنیادی صوتیات کو رہنما اصول بنایا جائے لیکن ساتھ ہی ساتھ صوری اور لسانی روایتوں کا لحاظ رکھنا بھی ضروری ہے اور ہر زبان میں ایسے الفاظ ہو سکتے ہیں جن کو صوتیات کے بجائے مخصوص ہیئت سے پہچانا جاتا ہے اس ہیئت میں اگر صوتیاتی اصلاح کر دی جائے تو اس سے انتشار پیدا ہو سکتا ہے اردو میں اس طرح کی ایک صوری روایت ہائے مختفی بھی ہے خصوصاً جب یہ کسی مضاف کے ساتھ لکھی جائے وہاں یہ جڑواں صورت میں ہو یا آزادانہ اضافت کی صورت میں آخری آواز کی ادائیگی اے کی طرح ہوتی ہے ملاحظہ ہو "توشۂ آخرت" (توشئے آخرت) "آوارۂ منزل" (آوارئے منزل) اس منزل پر صوتیاتی املا رسم الخط کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتا اس لیے وہ تمام الفاظ جو ہائے مختفی پر ختم ہوتے ہوں ان کو صرف ہمزہ سے مضاف کرنا چاہیے۔

ہمزہ کے استعمال کی بحث ان الفاظ میں بھی پیدا ہوتی ہے ہوئی،

"ہوئے" بلکہ 'ہوا' پر بھی اکثر ہمزہ کی بحث کی جاتی ہے۔ یہ واضح ہو جانے کے بعد کہ ہمزہ وہ اضافی علامت ہے جو دو مصوتوں کے واقع ہونے کی صورت میں لکھی جاتی ہے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان الفاظ میں دو مصوتے یکے بعد دیگرے آواز دیتے ہیں یا نہیں۔ پہلے یہ لفظ لیجیے ہوا عام مشاہدے کے مطابق اس لفظ میں جو آوازیں پائی جاتی ہیں وہ یہ ہیں hu/vā اس طرح و اس لفظ میں نیم مصوتے کی آواز دے رہا ہے اس نیم مصوتے کو کتنا بھی دبا کر بولا جائے کسی طور پر بھی اس کی آواز مصوتے میں نہیں بدلتی یعنی اس کا تلفظ hu/ā نہیں ہو سکتا اس طرح پیش اور الف ممدودہ ان دونوں مصوتوں کے درمیان ایک نیم مصوتہ آ جاتا ہے نیز یہ کہ ہمزہ کے ساتھ لکھا جانے والا حرف علت کبھی الف نہیں ہو سکتا، یہی نیم مصوتہ "ہوے" میں سنائی دیتا ہے اور تجزیاتی صورت اس کی بھی وہی ہوگی جو ہوا کی اس لیے ہوے میں اگر ہمزہ استعمال کیا جائے تو اب اس کا تلفظ اس طرح ہوگا جس طرح بوئے روئے۔ سوئے وغیرہ کا اور ظاہر ہے کہ یہ اس کا غلط تلفظ ہے، البتہ "ہوئی" میں نیم مصوتہ نہیں سنائی دیتا اور جو آواز یہاں ابھرتی ہے وہ مدوّر پچھلا مصوتہ (پیش) ہے اس کے بعد غیر مدوّر اگلا مصوتہ ای ہے جو لفظ کے آخر میں مہموز ہو جائے گا اس طرح اس لفظ کی صوری حیثیت یہ ہوگی ā/hui (ہُ + ای = ہُئی) جس کا مطلب یہ ہے کہ و اس لفظ میں ایک غیر ضروری علامت ہے لیکن یہ علامت چوں کہ اس لفظ کے مادے ہو میں شامل ہے اس لیے صوتی اعتبار سے نہ سہی صرفی اعتبار سے یہاں واؤ کا وجود لازم ہے جسے ہم لفظ کی صوری روایت بھی کہہ سکتے ہیں اور جیسا کہ پہلے کہا گیا صوتیات کی بنیاد پر اصول املا کی تعین اہم ترین مسئلہ ضرور ہے اور زبان میں آوازوں کی نسبت سے صوتیات کتنا بھی اہم سائنس کیوں نہ ہو لیکن صرف اسی کو رہنما بنا کر تحریر کے اصول و علائم اس وقت تک مقرر

نہیں کیے جا سکتے جب تک کہ رسم خط کے بنیادی ڈھانچے میں تبدیلی نہ کرنی پڑے جس سے فائدہ کم اور نقصان زیادہ ہو سکتا ہے اس لیے املا کی صوتیاتی تدوین کے وقت اس کے صوری مستثنیات کو بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہیے ترقی اردو بورڈ کی طرف سے شایع کیا گیا " املا نامہ " اور " اردو املا " اس اعتبار سے قابل قدر کوششیں ہیں کہ یہ تحریر کو اس انتشار سے محفوظ رکھنے میں بڑی حد تک معاون ثابت ہوں گی جس کا اردو برسوں سے شکار ہے لیکن وہاں مصوتوں سے متعلق اکثر ایسے مقام آجاتے ہیں جو بحث طلب ہیں۔ مثلاً " جرأت " سفارش کی گئی ہے کہ اس لفظ میں الف پر ہمزہ لگانا ایک آواز کے لیے دو علامتوں کا استعمال ہے جو غیر ضروری ہے۔ " املا نامہ " میں یہ لفظ الف مفتوحہ سے لکھا گیا ہے اور اس مضمون میں پہلی بحث الف اور فتحہ سے متعلق تھی یعنی الف مقصورہ اور فتحہ دونوں ایک ہی آواز کی نمائندگی کرتے ہیں اس لیے الف پر زبر کا استعمال غیر ضروری ہے اس کے علاوہ اعراب اردو کا اس طرح جزوِ لازم نہیں جس طرح ہمزہ یعنی لکھنے میں ہمزہ کا التزام بہرحال کر لیا جاتا ہے پھر صوتیاتی نقطۂ نظر سے درمیانی یا آخری الف ہمیشہ ممدودہ ہوتا ہے ورنہ ہمزہ سے بدل جاتا ہے اور اوپر ہم نے ہمزہ اور زبر کے تکملی تقسیم کی بات چھوڑ دی تھی، چنانچہ یہی وہ مقام ہے جہاں ہمزہ ایک اور ذیلی روپ میں آتا ہے اس طرح غیر مدوّر اگلے مصوتے کے لیے تین ذیلی علامتوں کا استعمال ہوتا ہے یعنی دو مصوتوں کے درمیان اسے زبر سے لکھتے ہیں لفظ کی ابتدا میں الف (مقصورہ) سے اور لفظ کے درمیان اس طرح کہ صوتِ رکن کی ابتدا ہو اسے ہمزہ سے لکھتے ہیں لہٰذا لفظ مُسْئلہ میں بھی ہمزہ کا یہی محل ہے لیکن کسی طویل مصوتے کے لیے تو اس ہمزہ کو متعلقہ علامت پر لگا دیا جاتا ہے اور جب یہ خفیف مصوتہ ہوتا ہے تو اس کے لیے ایک زائد علامت بنانی پڑتی ہے جیسا کہ لفظ مسئلہ میں یا

زائد اور قائل ہیں۔ " جرأت " میں اس کو الف پر استعمال کیا جاتا ہے وجہ یہ ہے کہ عربی میں یہ لفظ ة سے لکھا جاتا ہے اور یہاں ہمزہ کے لیے کسی زائد علامت کی گنجائش نہیں ہے اس لیے یہی طریقہ مناسب نظر آیا کہ ہمزہ کو الف پر استعمال کیا جائے، بہرحال یہاں الف ایک زائد علامت ہے لیکن اردو میں اس زائد علامت کو باقی رکھنے اور ہمزہ کو حذف کرنے کی سفارش کی گئی ہے جس سے اس لفظ کو خراب اور شراب کے وزن پر پڑھے جانے کے امکانات بڑھ جاتے ہیں لیکن اردو میں یہ لفظ چوں کہ ت کے ساتھ لکھا جاتا ہے اس لیے یہ سفارش زیادہ قابلِ عمل معلوم ہوتی ہے کہ ہمزہ کے لیے ایک زائد علامت بنائی جائے اور اس طرح لکھا جائے جرئت

اردو میں دو مصوتے (ی ۔ ے) ایسے ہیں جن کو دو حرفوں کے درمیان ایک ہی علامت سے ظاہر کیا جاتا ہے یعنی ایک خط کے نیچے دو نقطے دیے جاتے ہیں اب یہ ایک ہی علامت چوں کہ مختلف مصوتوں کے لیے استعمال ہوتی ہے اس لیے غلطی کا امکان رہتا ہے خصوصاً نئے الفاظ میں ان کو صحت کے ساتھ ادا کرنا دشوار ہوتا ہے اگر یہ مصوتے لفظ کے آخر میں آتے ہیں تو علامتوں کے فرق کی وجہ سے آسانی سے پہچان لیے جاتے ہیں لیکن میل (فاصلہ) میل (تعلق) میل (گندگی) وغیرہ جیسی صورتوں میں ان کی پہچان مشکل ہے اس لیے اب یہ صورت استعمال میں آنے لگی ہے کہ جب غیر مدوّر اگلا مصوتہ ی دو آوازوں کے درمیان ہو تو دو نقطوں کے نیچے ایک عمودی نشان لگا دیتے ہیں جیسے ان الفاظ میں بھیل ۔ کیل ۔ میل ۔ لطیف ۔ کثیف وغیرہ یہ صحیح تلفظ کی طرف ایک رہنما اصول ہے لیکن جب اگلا مصوتہ یائے لین (ے) کی صورت میں واقع ہو تو ——————

اس پر ایک زبر لگا دیا جاتا ہے مثلاً غیرت ۔ طیش ۔ میدان وغیرہ میں
اس طرح ان دونوں آوازوں کے درمیان امتیاز کرنا آسان ہو جاتا ہے اس
کے علاوہ یہ اگلا مصوتہ Higher-Mid درجے پر ان لفظوں میں پایا
جاتا ہے، سویرا ۔ بیزار ۔ میرا ۔ وغیرہ ۔ یہ مصوتہ اکثر یائے مکسور
کے ساتھ بھی دیکھنے میں آیا ہے جب کہ ماضی میں یائے معروف کو بھی کسرہ
کے ساتھ لکھا جاتا رہا ہے اور یہ چلن ہنوز باقی ہے اور دین ، تمکین
جیسے الفاظ یائے بالکسر سے لکھے جاتے ہیں، اس طرح یائے مجہول کو بالکسر
لکھنے کی صورت میں اس کو یائے معروف پڑھا جا سکتا ہے ، دوسرے سوال
پیدا ہوتا ہے کہ یائے اگر ہر جگہ ایک مزید علامت کے ساتھ لکھی جائے تو
تو یہ علامت تنہا کس آواز کی نمائندگی کرے گی ، اس لیے اس آخری صورت
میں یائے مجہول کو اگر صرف نقطوں سے لکھا جائے تو اس علامت کو تنہا
عمل کرنے کا موقع بھی ملتا ہے اور آوازوں کا امتیاز بھی باقی رہتا ہے، ذیل
کے الفاظ میں ان مصوتوں کے املائی نمونے دیے گئے ہیں،

ی ۔ نیل ۔ پیلا ۔ رشید ۔ قمیص ۔ ندیم ۔ وکیل
ئے ۔ غیر ۔ میدان ۔ دیر ۔ سفید ۔ کیسا ۔
ے ۔ ریل ۔ تیل ۔ میرا ۔ سویرا ۔

ﮯ } یہ دونوں مصوتے اگر لفظ کے آخر میں واقع ہوں تب بھی اسی اصول

ملے طویل مصوتوں کی پہچان کے لیے جب حروف علت کے ساتھ زیر ، زبر پیش کو
استعمال کیا جاتا ہے تو یہاں ان کی حیثیت حرکت کی نہیں ہے اس لیے کہ حرکات انفرادی
علامتیں ہیں ان کی اپنی آوازیں ہیں اور لفظ میں عدم سکوت کو ظاہر کرتی ہیں لیکن
طویل مصوتوں کے ساتھ یہ متعلقہ علامت کا حصہ ہوتے ہیں اس لیے ڈھ ۔ ڑھ
وغیرہ اگر مرکب علامتیں نہیں ہیں تو وَ وُ ئے کو بھی واحد علامت سمجھنا چاہیے ۔

پر عمل کر سکتے ہیں، البتہ یائے معروف کو مزید دو نقطوں مع ایک عمودی
خط کے اس طرح لکھنا آدمی غیر ضروری علامت کا استعمال ہے جب
کہ ی اپنی سالم حیثیت میں اسی آواز کی نمائندگی کرتا ہے ۔

اسی طرح واؤ تین مختلف الصوت مصوتوں کے لیے استعمال ہوتا ہے
اور تینوں مدور پچھلے مصوتے ہیں لیکن ان کے درمیان فرق مدارج ہے یعنی
زبان کا پچھلا حصہ ان کو ادا کرنے کے لیے مختلف درجوں پر حرکت میں آتا
ہے اگر یہ حرکت High-degree پر ہے تو اس کو واؤ پر ایک الٹے
پیش سے ظاہر کیا جاتا ہے جیسا کہ ان لفظوں میں ہے حوُر ۔ نوُر ، دوُر
وجوُد ۔ اگر یہ حرکت Low-Mid درجے پر ہے تو وَ مفتوحہ سے
لکھا جاتا ہے جیسے دوَر ۔ غوَر ۔ قوَم وغیرہ میں ۔ اگر یہ حرکت
Higher - Mid درجے پر ہے تو تنہا و سے ظاہر کیا جانا چاہیے ،
اس طرح واؤ کی تین آوازیں مندرجہ ذیل ہوں گی

قصوُر ۔ طوُر ۔ معصوُم ۔ معموُلی ۔ فالتوُ ۔ آلوُ
دوَڑ ۔ شوَق ۔ ذوَق ۔ فوَق
مور ۔ چور ۔ شور ۔ بولنا ۔ کوسنا

بہر حال اس بحث سے ظاہر ہے کہ اردو میں مصوتوں کا املا زیادہ
گہری توجہ کا محتاج ہے خاص طور سے ایسی صورت میں جب کہ اردو ثانوی
اور غیر ملکی زبان کی حیثیت میں پڑھائی جاتی ہو اور جہاں آوازوں کا مسئلہ
بنیادی اہمیت رکھتا ہو وہاں مصوتوں کے املا میں بڑی پیچیدگیوں کا
سامنا کرنا پڑتا ہے پھر اردو کے ساتھ ایک مسئلہ یہ بھی ہے کہ اس کے
مصوتوں کی تعداد طے شدہ نہیں ہے جیسا کہ ذکر ہوا صرف دس مصوتوں
کو املائی نمائندگی حاصل ہے ان کے لیے بھی اضافی علامتیں استعمال کرنی
پڑتی ہیں ورنہ بنیادی طور پر سات علامتیں ہیں (الف ۔ و ، ی ، ے

زیر، زبر، پیش) اس طرح نے تحقیق ہونے والے مصوتوں کا املا ایک حل طلب مسئلہ ہے، ڈاکٹر گیان چند نے جن چھے مصوتوں کا ذکر کیا ہے ان کے لیے علامتیں نہیں ہیں ان میں دو ایک کے لیے موصوف نے اپنے طور پر علامتیں تجویز کی ہیں ان کے علاوہ ایک اور مصوتہ، جیسا کہ پہلے ذکر ہو چکا ہے ان لفظوں میں پایا جاتا ہے، معراج ۔ لفظ کی ابتدا میں اسے الف ماقبل کے ساتھ لکھتے ہیں، اعتراض ۔ اعتماد ، اعتبار وغیرہ خالص اردو کے اس لفظ میں ملتا ہے " چین " یہ بھی غیر مدوّر اگلا مصوتہ ہے جو Low-Mid ڈگری پر واقع ہوتا ہے اس کی موجودگی میں اردو مصوتوں کی تعداد سترہ ہو جاتی ہے اس طرح سات نئے مصوتوں کی موجودگی میں اردو املا کا مسئلہ طے شدہ نہیں کہا جا سکتا بلکہ اب یہ رسم الخط کا مسئلہ بن جاتا ہے اس لیے ضروری ہے کہ ان مصوتوں کے لیے حقیقی علامتوں کا تعین کیا جائے گویا اردو والوں کے سامنے آج ایک بار پھر وہ مسئلہ ہے جو اردو زبان کے پیدا ہونے کے وقت تھا جب کہ ان کے پاس صرف عربی فارسی آوازوں کے لیے علامتیں تھیں اور خالص ہندوستانی آوازوں کے لیے ان کو اجتہاد سے کام لینا پڑا تھا، خوش قسمتی سے اردو رسم الخط میں آوازوں کے مطابق ڈھل جانے کی کافی صلاحیت ہے اس لیے یہ مسئلہ صرف توجہ طلب ہے وقت طلب نہیں،

اردو زبان اور ذیلی صوتیے

صوتیہ اردو میں ایک نئی اصطلاح ہے یہ کسی لفظ میں وہ صوتی اکائی ہوتی ہے جس کے بدلنے سے دو مختلف المعنی الفاظ بن جاتے ہیں مثلاً بات ، رات ساتھ میں ہر پہلی آواز کے بدلنے سے معنی بدل گئے اور اس طرح دوسرا لفظ وجود میں آیا لہٰذا /ب/ /ر/ /س/ اردو کے تین صوتیے ہیں ، اس طرح صوتیہ وہ صوتی اکائی ہے جس کے بدلنے سے معنی بدل جاتے ہیں ۔ یہاں سوال ہو سکتا ہے کہ کیا لفظ میں استعمال ہونے والی ہر آواز ایک صوتیہ ہے ؟ اس لیے کہ ہر آواز معنی کے بدلنے پر قادر ہوتی ہے اور کسی زبان میں صوتیوں کی تعداد کا تعین استعمال میں آنے والی آوازوں کی بنیاد پر ہوتا ہے لیکن صوتیہ کی اصطلاح صرف اس آواز کے لیے استعمال ہوتی ہے جو ایک مخصوص ماحول میں استعمال کی گئی ہو جیسا کہ اوپر /ب/ /ر/ /س/ کی مثال دی گئی کہ یہ تین صوتیے ہیں اور ان کے بعد ہر لفظ میں الف اور ت کی جو آوازیں ہیں یہ دراصل وہ ماحول فراہم کرتی ہیں جہاں یہ تینوں صوتیے واقع ہوئے ہیں ، البتہ ہم چاہیں تو ان صوتیوں کو ماحول کے لیے استعمال کر سکتے ہیں مثلاً پہلے لفظ کے جوڑے لیجئے بات ، بار ۔ بام ان الفاظ میں ب اور الف مل کر ماحول فراہم کرتے ہیں اور /ت/ /ر/ /م/ صوتیے بن جاتے ہیں ، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ایک صوتی سلسلے کے الفاظ میں جہاں ایک ہی مقام پر آواز کے بدلنے سے معنی بدل جاتے ہیں وہاں ایک صوتیہ واقع ہوتا ہے اور جن الفاظ میں یہ صوتیے پائے جاتے

ہیں وہ " اقلی جوڑے " کہلاتے ہیں لیکن ان صوتیوں کے مقابل ذیلی
صوتیے بھی ہوتے ہیں جن کو انگریزی میں — Allophones
کہتے ہیں اردو میں ان کے لیے " ذیلی صوتیہ " کی اصطلاح عام نہیں ہے
اردو کے اکثر ماہرین لسانیات نے اس کا ترجمہ " ہم صوت " کیا ہے،
اردو میں ہم ایسا سابقہ ہے جو دو چیزوں کے درمیان نوعی یکسانیت
کو ظاہر کرتا ہے جیسے ہم جماعت، ہم خیال، ہم عصر، وغیرہ جب کہ
Allophones صوتی یکسانیت سے نہیں بلکہ صوتی تفریق سے پیدا
ہوتے ہیں لیکن یہ صوتی تفریق معنی پر کوئی اثر نہیں ڈالتی اور زبان کے
صوتیاتی مطالعے میں ان کی بحث اس وقت واقع ہوتی ہے جب تحریر بھی
تقریر کے شامل حال ہو جاتی ہے، اس موضوع پر آگے کچھ کہنے سے پہلے اس امر
کی وضاحت ضروری ہے کہ اردو میں جدید لسانیات کا مطالعہ انگریزی
کے واسطے سے شروع ہوا ہے انگریزی میں صوتیوں اور ذیلی صوتیوں کا تصور
امریکی ماہرین لسانیات کا مرہون منت ہے انھوں نے ان اصطلاحوں کے واسطے
سے انگریزی زبان کے صوتیاتی مسائل حل کرنے کی کوشش کی ہے نیز ایسی
زبانوں کے صوتیاتی مطالعے، اور ان کی آوازوں کے لیے علامتیں متعین
کرنے کی کوششیں کی ہیں جو اپنا رسم الخط نہیں رکھتیں، لگ بھگ انھیں
خطوط پر اردو میں صوتیات کا مطالعہ شروع ہوا ہے چناں چہ " ذیلی صوتیے "
جو انگریزی زبان کا مسئلہ ہے اسے اردو میں بھی حل کرنے کی کوشش کی گئی
ہے اس میں شک نہیں کہ ذیلی صوتیے کسی بھی زبان کا مسئلہ ہو سکتے ہیں لیکن
اردو میں ان کا مطالعہ انگریزی ہی کی پیروی میں کیا گیا ہے اور ان کو
ثابت کرنے کے لیے جس کاوش سے کام لیا گیا ہے وہ زبان کی صوتیاتی
وضاحت کے بجائے خود ایک مسئلہ بن جاتی ہے

کس زبان میں کتنے صوتیے ہیں اس کو سمجھنے کے لیے رسم الخط کی

علامتوں کا سہارا لیا جاتا ہے یعنی ہر مخصوص علامت کسی ایک صوتیے کو ظاہر
کرتی ہے لیکن انگریزی رسم الخط میں علامتوں کے لیے آوازیں مخصوص نہیں
ہیں یہ علامتیں کبھی تو غیر متعین آوازوں کی نمائندگی کرتی ہیں کبھی مخصوص صوتی
ماحول میں ان کی آوازیں متعین ہوتی ہیں، یعنی ایک علامت کی ایک ماحول
میں جو صوتی حیثیت ہوتی ہے دوسرے ماحول میں اس کی صوتی حیثیت مختلف
ہو جاتی ہے یا آسان لفظوں میں ایک علامت کی دو مختلف مقامات پر
دو آوازیں ہوتی ہیں، مثال میں انگریزی جمع کا قاعدہ لے سکتے ہیں،
انگریزی میں کسی اسم پر " s " لگانے اس کی جمع بن جاتی ہے لیکن
یہ /s/ کہیں [س] کی آواز دیتا ہے اور کہیں [ز] کی جیسے
cats میں /s/ [س] کی آواز دے رہا ہے اور Dogs میں [ز]
کی جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ گ جو ایک مسموع آواز ہے اس کے بعد [ز]
دوسری مسموع آواز واقع ہوتی ہے اور ٹ جو ایک غیر مسموع آواز ہے
اس کے بعد [س] دوسری غیر مسموع آواز واقع ہوتی ہے لیکن آواز کے
اس اختلاف سے معنی پر کوئی اثر نہیں پڑتا اور /s/ ہر حال میں جمع کے
معنی دیتا ہے اس سلسلے میں انگریزی ہی کی ایک اور آسان مثال لے سکتے
ہیں KPT جب کسی لفظ کی ابتدا میں آتے ہیں تو ان کی ادائیگی
ہکاریت کے ساتھ ہوتی ہے اور جب لفظ کے درمیان یا آخر میں آتے ہیں
تو غیر ہکار ہوتے ہیں لہذا ان حرفوں کی ایک صوتی حیثیت لفظ کی ابتدا میں
واقع ہوتی ہے دوسری لفظ کے درمیان یا آخر میں آتے ہیں اور جہاں ایک صوتی
حیثیت آتی ہے دوسری حیثیت نہیں آسکتی، صوت تجزیاتی اصطلاح میں
اس کو " تکملی بٹوارا " کہتے ہیں اس طرح ذیلی صوتیوں کی تعریف یوں
کرسکتے ہیں کہ ذیلی صوتیے ایک علامت کی وہ دو مختلف آوازیں ہوتی
ہیں جو تکملی بٹوارے میں آتی ہیں، یعنی ایک کی جگہ دوسری آواز نہیں آسکتی

لیکن ان کے اختلاف سے معنی کا اختلاف پیدا نہیں ہوتا۔

آئیے اس کے بعد دیکھیں کہ اردو میں ذیلی صوتیوں کا وجود ہے یا نہیں لیکن اس سے قبل اس بات کو پھر دہرا دیں کہ ذیلی صوتیے زبان میں رسم الخط کے تعلق سے پیدا ہوتے ہیں، جب ایک علامت کو ایک سے زیادہ آوازوں کے لیے استعمال کیا جاتا ہے اس میں شک نہیں اردو رسم الخط میں اکثر بے قاعدگی اور بے اصولی پائی جاتی ہے تاہم اس پر جو الزامات ہیں وہ اعراب کے عدم استعمال کی وجہ سے عائد ہوتے ہیں جو دراصل رسم الخط کا نہیں لکھنے والوں کا قصور ہے رہا یہ سوال کہ اکثر آوازوں کے لیے ایک سے زیادہ علامتیں استعمال ہوتی ہیں تو یہ خالص رسم الخط کا مسئلہ ہے صوتیات کا نہیں بہرحال یہ واقعہ ہے کہ اردو میں حرفوں خاص طور پر حروف صحیح کی آوازیں متعین ہیں اور ماحول کی تبدیلی سے ان کی آوازیں متاثر نہیں ہوتیں جب کہ ذیلی صوتیے ماحول کے تابع ہوتے ہیں لیکن ذیلی صوتیوں کے لیے آزادانہ تغیر کی بھی بات کی جاتی ہے جس کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ ذیلی صوتیوں کے لیے تکملی ٹھوارا شرط نہیں بلکہ ایک صوتیے کی دو ذیلی اصوات میں سے کسی ایک کو دوسری کی جگہ استعمال کیا جا سکتا ہے آزادانہ تغیر کے یہی معنی ہیں لیکن اصطلاحاً یہاں بھی حالات کی تخصیص ہوتی ہے ۔ اس وقت میرے سامنے اردو کی تین کتابیں ہیں (۱) پروفیسر عبد القادر سروری کی "زبان اور علم زبان" (۲) پروفیسر گوپی چند نارنگ کی " اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو " (۳) پروفیسر گیان چند جین کی " لسانی مطالعے " ان تینوں حضرات نے ذیلی صوتیوں کی تعریف میں تکملی ٹھوارے کی بات کی ہے اور مثالیں آزادانہ تغیر کی بھی دی ہیں لیکن یہ نہیں بتایا کہ ان دونوں کے درمیان فرق کیا ہے، پروفیسر سروری لکھتے ہیں

> "مرہٹی میں [ڈ] اور [ڑ] ایک ہی صوتی ماحول میں نہیں آتے یہی حال انگریزی میں [پ] کی تینوں صورتوں کا ہے

> اسی چیز کو ماہر صوت تجزیہ یوں بھی ادا کرتے ہیں کہ ان اصوات کی انفرادی تقسیم کبھی تقابل کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ وہ ایک دوسرے کی تکمیل کار ہوتی ہیں اس کا مطلب یہ ہے کہ جہاں [ڈ] آ سکتی ہے وہاں [ڑ] نہیں آ سکتی صفحہ ۸۲-۸۱

اس کے بعد بامعنی اور غیر اہم اختلاف کا ذکر کرتے ہوئے موصوف " بید " اور "بیت " اور " بل " اور " بھل " کی مثالیں دیتے ہیں کہ اردو میں دونوں طرح مستعمل ہیں اور لکھے بھی جاتے ہیں، جہاں تک پہلی مثال کا تعلق ہے 'بید' اور 'بیت' یہ دونوں لفظ ایک اقلی جوڑا بن جاتے ہیں اس لیے کہ /ت/ اور /د/ نہ صرف مختلف صوتیے ہیں بلکہ دو منفرد علامتیں بھی ہیں اور ان کی تفریق سے دو بامعنی الفاظ وجود میں آتے ہیں، اگرچہ یہ صحیح ہے کہ 'بید' کو 'بیت' بھی بولا جاتا ہے بلکہ اکثر تو اس میں غنائیت بھی شامل کر دی جاتی ہے، لیکن یہ تو لفظ کا غلط تلفظ ہے جس کو صوتی تجزیے کی مثال نہیں بننا چاہیے ورنہ غلط اردو بولنے کی مثالیں تو عوام سے لے کر خواص تک بہت زیادہ ہیں کہاں کہاں صوتی تجزیہ کیا جائیگا، اسی طرح دوسری مثال میں " بھل " ایک متروک لفظ ہے جو کبھی معیاری نہیں رہا

دراصل اردو میں آزادانہ تغیر اور تکملی ٹھوارے کی حدیں مقرر نہیں کی گئی ہیں اور ذیلی صوتیوں کے لیے جہاں تکملی ٹھوارے کی شرط عائد کی گئی ہے وہیں آزادانہ تغیر کی بھی مثالیں دی گئی ہیں جو نوآموزوں کے لیے ایک پریشان کن مسئلہ بن جاتی ہیں اس لیے کہ تکملی ٹھوارا اور آزادانہ تغیر دو مختلف موضوع ہیں جنھیں اردو میں انگریزی کی پیروی میں اختیار کیا گیا ہے حالاں کہ انگریزی میں ان دونوں موضوعات کی حدیں بٹی ہوئی ہیں چنانچہ آزادانہ تغیر میں ذیلی صوتیے غیر اہل زبان کی خصوصیت ہوتے ہیں اس لیے کہ ہر لسانی طبقہ دوسری زبان کی آوازوں کی

ادائیگی اپنی صوتی عادتوں کے مطابق کرتا ہے، یہ صوتی تبدیلی اہل زبان کے درمیان بامعنی صوتیوں کی حیثیت رکھتی ہے لیکن اس صوتی تبدیلی سے چوں کہ معنی پر کوئی اثر پڑتا نہیں اس لیے ان کو بھی ذیلی صوتیوں میں شامل کر لیا گیا ہے اس کے برعکس جو صوتیے تکملی تبوارے میں ہوتے ہیں زبان کی صوتیاتی توضیح انھیں کے واسطے سے ہو سکتی ہے اور وہی کسی زبان کی خصوصیت بھی ہوتے ہیں، آزادانہ تغیر کو ہم عربی کی اس مثال سے اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں، صَریر - سَریر - ان الفاظ میں /ص/ اور /س/ دو مختلف صوتیے ہیں اہل عرب ان آوازوں کی ادائیگی میں فرق کرتے ہیں لیکن ہندوستان میں "صریر" کا تلفظ س کے ساتھ ہوتا ہے لیکن اس تبدیلی سے معنی کا فرق پیدا نہیں ہوتا، اگر اہل عرب ص کو س سے بدل دیں گے تو اب یہ "سریر" ایک مختلف لفظ ہو جائے گا چناں چہ /ص/ اور /س/ عربی کے دو صوتیے ہیں اور ہندوستانی تلفظ کے مطابق یہ عربی کے دو ذیلی صوتیے اس کی ایک اور بہتر مثال لفظ "بیگم" ہے ہندوستان میں یہ لفظ گ مفتوحہ کے ساتھ بولا جاتا ہے جب کہ ترکی میں یہ مضموم ہے اور تلفظ کی اس تبدیلی سے چوں کہ معنی نہیں بدلتے اس لیے یہاں زبر اور پیش آزادانہ تغیر میں ہیں، اس طرح یہ ذیلی صوتیے کبھی تو غلط تلفظ کے رائج ہو جانے کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں جیسا کہ "بیگم" میں اور کبھی صوتیاتی اختلاف سے جیسا کہ صریر اور سریر میں،

لیکن تلفظ کی جو تبدیلی غیر اہل زبان میں جس طرح رائج ہو جاتی ہے اس کے برخلاف ادائیگی کبھی نہیں ہوتی یعنی ہندوستان میں بیگُم کو بالضم ہرگز نہیں بولا جاتا اور اہل زبان اسے بالفتح نہیں بولیں گے اسی طرح ص کو اہل ہند س کی طرح ادا کرتے ہیں جب کہ اہل عرب اسی کو س کی طرح ہرگز ادا نہیں کریں گے جس کا مطلب یہ ہے کہ آزادانہ

تغیر کی اصطلاح اپنے معنی کے اعتبار سے کامل نہیں ہے اس لیے کہ آزادانہ تغیر کا مطلب ایک چیز کی جگہ دوسری کا آزادانہ استعمال ہے انگریزی میں اس کی مثال icenomics/economics ہے، اس کا تلفظ [e] کے ساتھ بھی ہوتا ہے اور [i] کے ساتھ بھی لیکن اس تبدیلی سے لفظ کے معنی پر کوئی اثر نہیں پڑ رہا، اس لیے یہ دونوں مصوتے آزادانہ تغیر میں ہیں اردو میں اس کی مثال گہُر / گوہر ہے - ع

ــــ اک گہُر ٹوٹے تو ہوں سینکڑوں پیدا گوہر - اس لفظ کا تلفظ پیش کے ساتھ بھی ہوتا ہے (اگرچہ یہاں مصوتہ پیش سے مختلف ہے) اور [و] کے ساتھ بھی یہ علامتیں اردو کے مختلف صوتیوں کو ظاہر کرتی ہیں لیکن اس لفظ میں یہ دونوں مصوتے آزادانہ تغیر میں ہیں اس کی ایک مثال اور دامن / دامان ہے۔

اتنی نہ بڑھا پاکیٔ داماں کی حکایت
دامن کو ذرا دیکھ ذرا رنگ قبا دیکھ

لفظ داماں کی ایک اور بہتر مثال ملاحظہ ہو۔

میرے آنسو نہ پونچھنا دیکھو
کہیں دامان تر نہ ہو جائے

الف اور زبر اردو کے دو مصوتے ہیں، زبر زبان کے درمیانی حصے سے ادا ہوتا ہے اور الف ممدودہ زبان کے پچھلے حصے سے لیکن اس لفظ میں ان دونوں کا آزادانہ استعمال ہوا ہے تاہم ہمیں اس حقیقت کو ذہن میں رکھنا چاہیے کہ وہ ذیلی صوتیے جو آزادانہ تغیر میں ہوتے ہیں زبان کے صوتیاتی مطالعے میں صرف ضمنی مباحث کی حیثیت رکھتے ہیں، اس کے علاوہ غیر اہل زبان کا تلفظ کسی زبان کی صوتیاتی وضاحت نہیں ہو سکتا، زبان کے صوتیاتی مطالعے میں صرف وہی ذیلی صوتیے آتے

ہیں جو تکملی بٹوارے میں ہوتے ہیں اور اصل میں ذیلی صوتیے ہوتے بھی وہی ہیں لیکن اردو میں آزادانہ تغیّر اور تکملی بٹوارا دونوں کو خلط ملط کر دیا گیا ہے چنانچہ ڈاکٹر عصمت جاوید فرماتے ہیں۔

"اصطلاح تکملی بٹوارا سے صاف ظاہر ہے کہ وہ ایک ہی صوتیہ کے ان ذیلی صوتیوں سے متعلق ہے جو ایک دوسرے کا تکملہ ہیں یہ ذیلی صوتیے الگ الگ صوتی ماحول میں آتے ہیں اور ایک کی جگہ دوسرا کلامی عادت کے زیر اثر نہیں آتا اس سے یہ مراد ہرگز نہیں کہ وہ کسی صورت سے آہی نہیں سکتا مثلاً ہم جن کی مادری زبان انگریزی نہیں ہے اپنی کلامی عادت کے زیر اثر لفظ PIN کو اس طرح ادا کرتے ہیں جس طرح لفظ SPIN میں" فکر پیما صفحہ ۳۶-۳۷

موصوف کے یہاں یہ تصورات واضح اور یکسو نہیں ہیں جس کی وجہ سے آپ تکملی بٹوارے کا ذکر کرتے ہوئے آزادانہ تغیّر تک پہونچ گئے ہیں اور PIN اور SPIN کی مثال دے کر بالواسطہ طور پر تسلیم بھی کرتے ہیں کہ آزادانہ تغیّر غیر اہل زبان کی خصوصیت ہے اور شاید ہم اردو والوں کو معلوم نہیں کہ انگریزی کی کسی ہکار آواز کو جب ہم غیر ہکار بولتے ہیں تو اہل زبان کو تفہیم میں کتنی پریشانی پیش آسکتی ہے چنانچہ ایک واقعہ سننے میں آیا کہ ہندوستان سے کوئی مسز پنڈت جب لندن ایرپورٹ پر اتریں تو اندراج کے وقت انھوں نے اپنے نام کی پ کو غیر ہکار ادا کیا نتیجہ یہ ہوا کہ پنڈت کو Bandit لکھا گیا اس لیے کہ [پھ] انگریزی میں ایسا ذیلی صوتیہ ہے جس کے ماحول میں [پ] ہرگز نہیں آسکتا لہٰذا اہل زبان کے یہاں یہ [ب] میں بدل گیا اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ذیلی صوتیوں کے لیے تکملی بٹوارا بنیادی شرط ہے اور ایک کی جگہ دوسرا

ذیلی صوتیہ ہرگز نہیں آسکتا انگریزی میں لسانی اصطلاحوں پر جو لغات ملتے ہیں ان میں ذیلی صوتیوں کو ایک دوسرے کا تکملہ ہی بتایا گیا ہے، انسائیکلو پیڈیا آف لنگوسٹکس میں ان کی تعریف اس طرح کی گئی ہے۔

وہ آوازیں جو باہمی سمجھوتے کی بنا پر تکملی بٹوارے میں ہوتی ہیں ان کو ایک ہی صوتیے کی ذیلی اصوات کہا جاتا ہے صفحہ ۲۰۹

اس کے بعد "تجصوتیات اور" صوت تجزیہ" کے فرق کو واضح کرتے ہوئے انسائیکلو پیڈیا کہتا ہے کہ کسی زبان میں ذیلی صوتیے کے وقوع اور صوتیوں کی ترکیب (جس سے الفاظ بنتے ہیں) کے مطالعے کو "صوت تجزیہ" کہتے ہیں گویا زبان کے صوتیاتی مطالعے میں ذیلی صوتیے صرف تکملی بٹوارے میں ہوتے ہیں آزادانہ تغیّر میں کبھی نہیں ہوتے

پروفیسر گوپی چند نارنگ ذیلی صوتیوں کے بارے میں لکھتے ہیں "ذیلی اصوات زیادہ تر مخصوص صوتی ماحول میں استعمال ہوتی ہیں یعنی یا تو مخصوص صوت سے پہلے آئیں گی یا بعد میں یا پھر لفظ کے شروع میں آئیں گی، درمیان میں یا آخر میں" (اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو صفحہ ۲۷) اس کے بعد ذیلی صوتیوں کی بحث آپ نے /ہ/ سے شروع کی ہے اور اس کی تین صورتیں گنائی ہیں (۱) ہائے مخلوطِ کامل (۲) ہائے مخلوط جزوی (۳) ہائے ملفوظی ہائے مخلوط کامل اور جزوی ہکاریت کی دو صورتیں ہیں، اردو کی کوئی آواز جب ہکار ہوتی ہے تو اس کو ھ سے ترکیب دے کر لکھا جاتا ہے اس طرح /ب/ کی ہکار صورت /بھ/ ہے اور یہ ہکاریت کہیں کامل سنائی دیتی ہے کہیں جزوی، لیکن غیر ہکار /ب/ اور ہکار /بھ/ دو مختلف علامتیں ہیں اور مختلف آوازوں کو ظاہر کرتی ہیں اس طرح اردو کی تمام ہکار آوازیں منفرد حیثیت کی مالک ہیں اور ان کی علامتیں جو ھ سے ترکیب پاتی ہیں وہ بھی منفرد علامتیں ہیں اس لیے ھ تحریر میں ایک اضافی

علامت ہے جس کا اپنا کوئی آزادانہ صوتی وجود نہیں ہے جب کہ /ہ/ ــــــ ایک منفرد علامت ہے اور اپنا ایک صوتی وجود رکھتی ہے لہٰذا ان دونوں علامتوں کے درمیان بحث کے لیے کوئی مشترک خصوصیت نہیں ہے، اردو املا کے تمام ہی مصلحین کو اس بات کی شکایت رہی ہے کہ اردو میں نہ صرف ہکار علامتوں کو مرکب علامتیں سمجھا جاتا ہے بلکہ ان کی آوازوں کو بھی مرکب آوازیں سمجھا جاتا ہے لیکن اردو کے صوتیاتی مطالعے میں ہکاریت کے لیے دو آوازوں کے اختلاط کی بحث جگہ جگہ نظر آتی ہے اور ساتھ میں یہ دعوا بھی کہ یہ آوازیں ایک ہی کوشش اور ایک ہی جھٹکے میں ادا ہو جاتی ہیں، ڈاکٹر شوکت سبزواری ان آوازوں کو مفرد نہیں مخلوط مانتے ہیں یعنی ہ بندشی آوازوں سے گھل مل کر ایک جان ہو گئی ہے لیکن ایک جگہ لکھتے ہیں "صوتیہ بے شبہ صوتی اکائی ہے جسے مزید اکائیوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا لیکن صوتیہ کے تصور کی بنا پر صوتی اکائی کی ماہیت یا اصلیت پر نہیں اس کے استعمال یا منصب پر ہے" (اردو لسانیات ص۵۲) کسی آواز میں ہکاریت کس طرح پیدا ہوتی ہے یہ عضویاتی مسئلہ ہے لیکن ہکاریت کے اختلاط اور عدم اختلاط کی بحث وہیں کی گئی ہے جہاں آوازوں کے استعمال اور ان کے منصب کا تذکرہ آیا ہے چنانچہ "بال" اور "بھال" میں /ب/ اور /بھ/ دو صوتیے ہیں جن میں ہر ایک کو مزید اکائیوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا لیکن ہکار آوازوں کی اس تعریف کے پیش نظر کہ یہ بندشی آوازوں سے ہ کے اختلاط کا نتیجہ ہیں /بھ/ ایک مخلوط آواز ہوگی اور جب یہ مخلوط ہے تو اس کے کچھ اوصاف ترکیبی بھی ہوں گے جن میں اس کو تقسیم کیا جا سکتا ہے اور جب تقسیم عمل میں آ سکتی ہے تو /ب/ اور /بھ/ کی وہ امتیازی حیثیت ختم ہو جائے گی جس سے صوتیے وجود میں آتے ہیں پھر یہ دعوا بھی مشکوک ہو جائے گا کہ اردو کی ہکار آوازیں

منفرد آوازیں ہیں اور ان کی علامتیں بھی منفرد حیثیت رکھتی ہیں، یہ صحیح ہے کہ ہکار علامتوں کو ھ سے ترکیب دیا گیا ہے جس سے رسم الخط میں آسانی پیدا ہو گئی ہے اور غالباً اسی وجہ سے ان کو مخلوط سمجھا جاتا ہے، ڈاکٹر شوکت سبزواری نے یونانی و لاطینی کی مثالوں سے یہ ثابت کیا ہے کہ KH، TH، PH یونان قدیم میں منفرد آوازیں نہیں تھیں بلکہ ک ہ، ت ہ اور پ ہ کی ترکیب سے بنی ہیں اور شاید اردو میں /ہ/ کی ذیلی اصوات کا پس منظر بھی تصورات ہیں اس کے علاوہ اردو میں ایک ستم ظریفی اور بھی روا رکھی جا رہی ہے یعنی جدید لسانیاتی مباحث میں علمائے سلف کے بے دھڑک حوالے دیے جاتے ہیں حتیٰ کہ مرزا غالب کو بھی ان مباحث میں شریک کر لیا گیا ہے جب کہ جدید لسانیات کا ان بزرگوں کے ذہن میں کوئی تصور نہ تھا چناں چہ ڈاکٹر شوکت سبزواری دریائے لطافت سے کھ اور گھ کے بارے میں حوالہ دیتے ہیں،

> نہ ایں کہ در حرف بجائے یک شمار کردہ آید مانند گاف و ہائے
> 'گھر' بہ معنی خانہ در ہندی کہ در کتابت سہ حرف است و
> در تلفظ دو۔

اس حوالے میں آخری ٹکڑا 'در تلفظ دو' قابل غور ہے جو اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ انشا کو بھی اس بات کا شعور تھا کہ گھ ایک مفرد آواز ہے ورنہ 'گھر' کے تلفظ میں دو حرفوں کی بات نہ کرتے، دراصل ڈاکٹر شوکت سبزواری خود تضاد بیانی میں مبتلا نظر آتے ہیں اور یونانی و لاطینی، پرتگالی و ملائی زبانوں میں ہ کے اختلاط کی سرگرم بحث کرنے کے بعد ایک طرف تو وہ یہ کہتے ہیں کہ ہ بندشی آوازوں کے ساتھ شیر و شکر ہو گئی ہے اور پوری ہکار آواز ایک ہی کوشش اور ایک ہی جھٹکے میں ادا ہوتی ہے دوسری طرف وہ یہ کہتے ہیں کہ ہکار آوازیں مفرد یا بسیط نہیں ہیں وہ ان کو زیادہ

سے زیادہ مخلوط اور بمنزلہ مفرد قرار دیتے ہیں (ملاحظہ ہو مؤلف اردو لسانیات)
اگرچہ بمنزلہ مفرد کی بات اسی لیے کہی گئی ہے کہ ہکار آوازوں کو مخلوط ثابت
کرنے کی پرزور کوشش کر رہے ہیں، موصوف کے تضاد کی ایک مثال یہ
ہے کہ آپ ہکار آوازوں کو کہیں محلول مانتے ہیں اور کہیں مخلوط، بالفاظ دگر
آپ بھی ہکاریت کو کہیں جزوی مانتے ہیں اور کہیں کامل نیز ہ کے اختلاط
کی بحث انھوں نے صرف بندشی آوازوں کے تعلق سے کی ہے لیکن ایک
جگہ لکھتے ہیں۔

قدیم و جدید ہائیوں میں فرق کرنا بھی درست نہیں ہ کے شیر
وشکر ہونے میں دونوں قسم کے ہائیے شریک ہیں جس طرح ک
ہ کے خلط و میل سے کھ وجود میں آیا اسی طرح ل ہ کے ملاپ
سے لھ اور ن ہ کے ملاپ سے نھ کا جنم ہوا کھ گھ وغیرہ
آوازیں اگر ایک کوشش اور ایک جھٹکے میں ادا ہوتی ہیں تو
لھ مھ نھ وغیرہ کے ادا کرنے کے لیے بھی صرف ایک کوشش
اور ایک جھٹکا درکار ہے" (اردو لسانیات [illegible])

اوپر ذکر ہوا کہ آپ نے جگہ جگہ ہکاریت کو بندشی آوازوں اور ہ کے
اختلاط کا نتیجہ بتایا ہے دوسرے یہ کہ ہکاریت کہیں مخلوط ہوتی ہے اور
کہیں محلول لیکن اوپر کے حوالے میں یہ دونوں دعوے باطل ہو جاتے ہیں یعنی
ہکاریت بندشی آوازوں ہی کی خصوصیت نہیں ہوتی دوسرے ان میں مخلوط
و محلول کا بھی فرق نہیں ہوتا یوں کہ جس طرح ہکار بندشی آوازیں ایک ہی
جھٹکے میں ادا ہوتی ہیں لھ مھ نھ بھی ایک ہی جھٹکے میں ادا ہوتی ہیں اس کے
بعد پھر ایک جگہ لکھتے ہیں۔

"صوتیات کے اعتبار سے ہائیہ ہر چند ایک نئی آواز ہے جو غیر
ہائیہ وقفیہ سے الگ ہے یہ وقفیہ + ہ ہے لیکن وقفیہ سے

الگ اس کا کوئی مخرج نہیں ک گ کا جو مخرج ہے وہی کھ گھ
کا ہے صرف اتنا فرق ہے کہ ک گ وغیرہ کے تلفظ میں سانس
رک جاتا ہے کھ گھ میں سانس جاری رہتا ہے اور ظاہر ہے
یہ فرق طرزِ ادا کا ہے صفحہ"

اپنی کتاب میں موصوف جگہ جگہ یہ بحث کرتے رہے ہیں کہ ہائیہ آوازیں مرکب
ہیں اور ہ کے اختلاط سے پیدا ہوتی ہیں لیکن یہاں یہ بھی تسلیم کر رہے ہیں کہ
یہ ہکار آوازیں بندشی (وقفیہ) آوازوں سے الگ اور مختلف ہیں یعنی یہ
اپنا انفرادی وجود رکھتی ہیں اس کے علاوہ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ بندشی
آوازوں سے الگ ہکار آوازوں کا کوئی مخرج نہیں ہے اور اب ان تمام
خیالات کو یکجا کیا جائے تو یہ پتہ ہی نہیں چلتا کہ ہکار آوازوں کے بارے
میں موصوف کا واضح نقطۂ نظر کیا ہے حالاں کہ جس وقت آپ یہ کہتے ہیں کہ ہکار
آوازیں بھی اسی طرح ایک ہی جھٹکے اور ایک ہی کوشش میں ادا ہوتی ہیں
جس طرح غیر ہکار آوازیں تو یہ نظریہ خود بخود باطل ہو جاتا ہے کہ ہکار
آوازیں مرکب ہیں پھر صوتیاتی نقطۂ نظر سے کوئی آواز نہ مرکب ہوتی ہے
نہ مخلوط ہر آواز ایک مفرد آواز ہوتی ہے جو ایک کوشش میں ادا ہوتی ہے
اس ایک کوشش میں کوئی دوسری آواز شریک نہیں ہو سکتی، رہا یہ مسئلہ کہ
ہائیہ نئی آواز ہے تو صوتیات میں کوئی آواز نئی یا پرانی نہیں ہوتی انسان
کے آلاتِ نطق ہزاروں پیدا کر سکتے ہیں کوئی بھی زبان ان میں سے چند
مخصوص آوازوں کو استعمال کرتی ہے البتہ زبان کا صوتیاتی نظام ارتقا
پذیر ضرور ہوتا ہے کسی بھی زبان میں کچھ آوازیں ختم ہو جاتی ہیں اور کچھ نئی
آوازیں آجاتی ہیں لیکن اردو اپنی آفرینش ہی سے ان ہکار آوازوں کو اپنے
ساتھ رکھتی ہے، ہندوستان میں ان کا وجود قدیم سے پایا جاتا ہے اس
لیے یہ نئی آوازیں نہیں ہیں جہاں تک اس مسئلے کا تعلق ہے کہ کھ گھ کی

ادائگی میں سانس جاری رہتا ہے تو یہ بھی غلط ہے اگر ان کی ادائگی میں سانس جاری رہے گا تو یہ بندشی آوازیں نہ رہیں گی جب کہ کھ گھ بھی اسی طرح بندشی ہیں جس طرح ک۔گ۔ اس لیے کہ ہکار اور غیر ہکار کے درمیان فرق سانس کی مقدار کا ہوا کرتا ہے ہکار آواز میں ہوا کے جھونک کی مقدار بڑھ جاتی ہے اور صوتی تاروں کی ارتعاشی کیفیت میں اضافہ ہو جاتا ہے جسے ہم طریق صوت سے تعبیر کرسکتے ہیں اور آوازوں کا اختلاف صوت کار (Articulator) اور مقام صوت (Place of Articulation) سے ہی پیدا نہیں ہوتا بلکہ اس کا ایک سبب طریق صوت (Manner of Articulation) بھی ہے چنانچہ ہکار آوازیں نہ مرکب ہیں نہ مخلوط نہ تالیفی، یہ خالص مفرد آوازیں ہیں جو اپنے مخصوص طریق صوت کی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں،

ہکار آوازوں کی بحث جملۂ معترضہ کے طور پر اس لیے وارد ہوسکی کہ اردو میں ہکار کیفیت کو /ہ/ کی ذیلی صورت مانا گیا ہے اور اوپر ہم نے پروفیسر گوپی چند نارنگ کی اس بحث کو نامکمل چھوڑا ہے کہ /ہ/ کی تین ذیلی اصوات ہوتی ہیں جن میں سے دو کامل اور جزوی اختلاط کی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں چنانچہ لکھتے ہیں کہ "مخلوط کامل بندشی اور ایفریکیٹ آوازوں کے ساتھ ضم کرکے بولی جاتی ہے اور دونوں آوازیں ایک ہی صوت رکن کا جز ہوتی ہیں اور مخلوط جزوی ل م ن ر ڑ کے ساتھ ضم کرکے بولی جاتی ہے اس کے بعد /ہ/ کی تیسری آواز کو انھوں نے ملفوظ مانا ہے (اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو صفحہ ۳۵) تقریباً یہی خیال پروفیسر گیان چند جین کا بھی ہے، آپ فرماتے ہیں

/ہ/ اردو الفاظ میں تین صورتوں میں جلوہ گر ہوتی ہے (۱) ہکاریت، یہ اسپھوٹ یا ایفریکیٹ مصمتوں کے بعد ان میں ضم ہوکر بولی جاتی ہے (۲) ہائے مخلوط، یہ م ن ر ڑ اور عوامی

بولی میں ی و ز [ذ] کے بعد اس طرح آتی ہے کہ دونوں آوازیں ایک ہی صورت رکن کا جز ہوتی ہیں مثلاً کمہار، انہیں، کولھو، سرہانے، پڑھا، وہاں، مذہب، یہاں /ھ/ کی آواز ماقبل مصمتے سے نہ پوری طرح جدا ہے نہ کاملاً شیر و شکر ہے (۳) ہائے ملفوظی جو بقیہ تمام موقعوں پر آتی ہے مثلاً ہار، مہکنا، وغیرہ۔ (لسانی مطالعہ صفحہ ۹۰)

اردو کی ہکار آوازیں خالص ہندوستانی آوازیں ہیں اسی لیے ان کی علامتوں پر بھی غیر شعوری طور پر دیوناگری علامتوں کا اثر رہا ہے چنانچہ بھ، پھ، تھ، ٹھ، دھ، ڈھ، جھ، چھ، کھ، گھ، وہ آوازیں ہیں جن کے لیے دیوناگری میں باقاعدہ علامتیں موجود ہیں جس کی وجہ سے اردو میں بھی دس ہکار آوازوں کا ذکر ہوتا رہا ہے اور غالباً اسی وجہ سے دوسری ہکار آوازوں کو ھ کے بجائے ہائے ہوز سے لکھتے رہے ہیں چوں کہ ہندی میں بھی ان کو ह کے اشتراک سے لکھا جاتا ہے اور شاید اوپر کے حوالے میں شعوری یا غیر شعوری طور پر الفاظ کے املا میں ہکاریت کا یہی معیار کارفرما ہے اور اسی وجہ سے کہیں اس کو ہکار اور کہیں ہ سے مخلوط مانا ہے اور پروفیسر نارنگ نے اس کو کامل اور جزوی خانوں میں بانٹا ہے اس کے علاوہ ہکاریت میں ہ کی بحث صرف اس پس منظر میں پیدا ہوسکی ہے کہ عام طور سے اردو والوں کے ذہن میں یہ تصور رہا ہے ہکار آوازیں ہ کے اشتراک سے ادا کی جاتی ہیں اور اکثر اسی وجہ سے صوری سطح پر ہ اور ھ کے درمیان امتیاز روا نہیں رکھا گیا ہے اسی لئے ھ کو ہائے ہوز کا قائم مقام سمجھ کر اس کی ذیلی اصوات کی نشان دہی کی گئی ہے جب کہ صوتیاتی نقطۂ نظر سے /ہ/ ایک حلقی آواز ہے اور اردو کی جتنی ہکار آوازیں ہیں وہ غیر حلقی ہیں اور ہ سے متمائز۔

دراصل یہ تصور خاصا قدیم ہے کہ ہکاریت میں ہ کا عمل دخل پایا جاتا ہے اور یہ تصور اتنا مستحکم رہا ہے کہ جدید نظریات پر بھی اس کے اثرات کی چھاپ ملتی ہے، چنانچہ گلیسن کے مطابق ہکاریت میں ہوا کے جھونک کے ساتھ ہی حلقی عصفیری آواز کا عمل بھی شروع ہو جاتا ہے (ملاحظہ ہو گلیسن کی کتاب کا نیا ایڈیشن صفحہ ۲۲۴) لیکن عام طور سے ہکاریت کی جو تعریف ملتی ہے اس کے مطابق یہ تنفس کی کثرتِ مقدار سے پیدا ہوتی ہے لہٰذا سادہ آواز کے مقابل ہکار آواز کی ادائیگی کے وقت اگر ہاتھ کی پشت کو منہ کے قریب لے جائیں تو اس پر ہوا کے جھونک کو محسوس کیا جا سکتا ہے، سوال یہ ہے کہ اگر یہ ہ کے اشتراک سے پیدا ہوتی ہے تو کیا ہ کے ادائیگی کے وقت ہوا کے جھونک کو محسوس کیا جا سکتا ہے اگر نہیں تو ہ کا ہکاریت سے کوئی علاقہ نہیں اور نہ ہکاریت ھ کی ذیلی صوت ہو سکتی ہے، اگر یہ ذیلی صوت ہو سکتی ہے تو پھر اس دعوے کے کوئی معنی نہیں،

اردو رسم الخط میں ہکار آوازوں کو سادہ آوازوں کی علامت میں ہائے دوچشمی کے اضافے سے لکھا جاتا ہے ب اور ھ /بھ/ د اور ھ /دھ/ اس لیے انھیں مرکب آوازیں سمجھنے کی غلط فہمی افسوسناک حد تک عام ہے حالاں کہ یہ اعضائے صوت کی ایک ہی جنبش سے ادا ہوتی ہیں اور ان کی حیثیت مرکب آوازوں کی نہیں بلکہ مفرد آوازوں کی ہے (اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو صفحہ ۲۲)

اس کے بعد ہ کی مختلف حالتوں کا ذکر کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ بالواسطہ یہ تسلیم کر لیتے ہیں کہ ہکار آوازیں مرکب ہیں اور ان کی ترکیب میں ہ کا عمل پایا جاتا ہے اس لیے یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ ایک طرف تو اس بات کا شکوہ ہے کہ اردو کی ہکار آوازوں اور ان کی علامتوں کو مرکب سمجھنے کی غلطی عام ہے دوسری طرف ہ کی ذیلی اصوات

ثابت کرنے کے لیے سادہ آوازوں کے ساتھ اس کے اشتراک کو بھی مانتے ہیں حالاں کہ ہ کی ذیلی اصوات کو ہم اسی وقت ثابت کر سکتے ہیں جب یہ مان لیں کہ کسی سادہ آواز کے ساتھ ہ کی کوئی نہ کوئی صورت ضرور شریک ہے اور جب اشتراک ہے تو ترکیب کو کیوں کر جھٹلایا جا سکتا ہے لہٰذا ہکار آوازوں کی انفرادیت اور ہ کے ذیلی صوتیے دو متضاد امور ہیں جن میں ایک کو رد کرنے کے بعد ہی دوسرے کو مانا جا سکتا ہے۔

یہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے کہ اردو میں ہ ایک مستقل صوتی اکائی ہے اور ھ کا اپنا کوئی آزادانہ صوتی وجود ہی نہیں ہے یہ تو صرف ایک صوری علامت ہے اور وہاں بھی اس کی حیثیت انفرادی نہیں اضافی ہے جس کے ذریعہ ہکاریت کو ظاہر کیا جاتا ہے اس لیے ہ کے کہیں جزوی اور کہیں کامل ہونے کا بھی سوال نہیں پیدا ہوتا، البتہ خود ہکاریت کہیں جزوی اور کہیں کامل ضرور محسوس ہوتی ہے اور یہ خصوصیت ل م ن ر ڑ ہی سے وابستہ نہیں ہے بلکہ ہر ہکار آواز آخری حالت میں جزوی سنائی دیتی ہے جو خالص صوتیاتی مسئلہ ہے اس کا تکملی ٹوارے سے کوئی تعلق نہیں لہٰذا جہاں ہکاریت جزوی سنائی دیتی ہے وہاں اسے کاملاً بھی ادا کیا جا سکتا ہے اور یہ زیادہ بہتر ادائیگی ہوگی جب کہ ذیلی صوتیوں کی تعریف یہ ہے کہ ایک کی جگہ دوسرے کو ادا نہیں کیا جا سکتا اور ہکار آوازوں میں ذیلی صوتیوں کی بحث اس لیے کرنا کہ اس طرح صوتیوں کی تعداد کم کی جا سکتی ہے اس غلط فہمی کو راہ دینا ہے کہ ہکار آوازیں مرکب آوازیں ہیں اور ان کی علامتیں بھی مفرد نہیں ہیں، یہ مانا کسی زبان میں صوتیے جتنے کم ہوں گے اتنا ہی اچھا ہے لیکن صوتیوں کی تعداد اگر زیادہ ہے ہی تو اس کو گھٹانے سے کیا فائدہ، اس کے علاوہ صوتیوں کی تعداد اتنا بڑا مسئلہ نہیں جتنا بڑا مسئلہ خود ذیلی صوتیے بن جاتے ہیں، پھر ذیلی صوتیے کسی زبان کی خوبی تو

ہوتے نہیں، جو زبردستی ان کو ثابت کرنے کی کوشش کی جائے، لیکن یہ کوشش کی گئی ہے۔ چناں چہ پروفیسر گیان چند ڈاکٹر شوکت سبزواری کے دو الفاظ "تمھ" اور "انھ" پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں،

آئینے میں دیکھ کر کہیے "تم" م کے ادا ہونے پر ہونٹ بند رہیں گے کیونکہ سانس ناک سے خارج ہوتا ہے[1] پھر کہیے "تمھ" م کو ادا کرتے ہوئے ہونٹ بند رہیں گے اور اس کے بعد ہ کو ادا کرنے کے لیے کھل جائیں گے چوں کہ ہ کے لیے منہ سے سانس نکلتا ہے یہ قطعی ثبوت اس بات کا ہے کہ م یا نون کے بعد ہ ہکار بندشی مصمتوں کی طرح نہ شیر و شکر ہوتی ہے نہ ایک کوشش میں ادا ہوتی ہے" (لسانی مطالعہ ص ۹۳)

اوپر لکھا جا چکا ہے کہ ہکاریت لفظ کے آخر میں ہمیشہ جزوی سنائی دیتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ہکاریت عام طور سے کسی مصوتے سے قبل واقع ہوتی ہے اور یہ مصوتہ اس کے کاملاً ادا ہونے میں مدد دیتا ہے اور

---

[1] م کو ادا کرتے ہوئے ہونٹ اس لیے بند نہیں ہوتے کہ سانس ناک سے خارج ہوتا ہے بلکہ اس لیے بند ہوتے ہیں کہ یہ دولبی بندشی مصمتہ ہے جیسا کہ ب پ کی ادائیگی میں ہونٹ بند ہو جاتے ہیں جب کہ ان کی ادائیگی میں ناک سے سانس خارج نہیں ہوتا، ناک سے سانس خارج ہونے کی وجہ سے م کی انفی خصوصیت پیدا ہوئی ہے اس کے علاوہ منہ کے عمل سے تو کوئی آواز بے نیاز ہو ہی نہیں سکتی، فرق یہ ہے کہ جب سانس کے لیے ناک کا راستہ بھی کھل جاتا ہے تو مصمتے انفی ہو جاتے ہیں، اور مصوتے غنہ، صرف ناک سے کوئی آواز پیدا نہیں ہوتی۔

لفظ کے آخر میں چوں کہ کوئی مصوتہ ہوتا نہیں اس لیے ہکار کیفیت دب جاتی ہے چناں چہ ہندی کا ایک لفظ ہے لابھ (लाभ) ہندی میں ایک ہکار بندشی آواز ہے یہاں بھی آخری صورت میں اس کی ادائیگی پر ہونٹ بند ہو جاتے ہیں اور ہکاریت جزوی سنائی دیتی ہے چوں کہ /م/ کی طرح /ب/ بھی بندشی مصمتہ ہے اس لیے بھ کو کاملاً ادا کرنا ہو تو ہونٹ کھولنے پڑیں گے اور اس میں ایک مصوتہ شامل ہو جائے گا جدید صوتیات کا کہنا ہے کہ ہم کسی مصمتے کو ادا نہیں کر سکتے جب تک کہ ایک مصوتہ شامل نہ ہو جائے چنانچہ آخری حالت میں ہکاریت تو کیا سادہ مصمتہ بھی اس وقت تک کاملاً ادا نہیں ہوتا جب تک کہ اس کے بعد کوئی مصوتہ نہ ادا کیا جائے، اردو میں بندشی اور الیفرکیٹ کی مثالیں یہ الفاظ ہیں بنھ، ہاتھ، ساٹھ، ریچھ، بانجھ، آنکھ، جانگھ، پروفیسر موصوف کے نظریے کے مطابق ان الفاظ کی آخری آواز کی ادائیگی کا عمل بھی وہی ہوگا جو "تمھ" میں 'مھ' کی ادائیگی کا جب کہ آپ ہکار بندشی مصمتوں میں ہ کو شیر و شکر مانتے ہیں، اس مفروضے کو غلط ثابت کرنے کے لیے اس اقلی جوڑے کی مثال بھی مناسب رہے گی امنھیں، امٹھیں، ان الفاظ میں /نھ/ اور /ٹھ/ کے اختلاف سے معنی بدلے ہیں اس طرح یہ دو صوتیے ہیں اب ان آوازوں کا تجزیہ کرتے ہوئے اگر یہ کہا جائے کہ /ٹھ/ میں [ہ] شیر و شکر ہو کر ایک جان ہو گئی ہے اور /نھ/ میں [ہ] جداگانہ طور پر ایک ذیلی صوتیے کی حیثیت میں ادا ہوئی ہے تو ن + ہ = نھ ایک مرکب آواز قرار پائے گی جو کسی مفرد آواز کا صوتیہ نہیں ہو سکتی اس کے بعد امنھیں۔ امٹھیں کو ایک اقلی جوڑا نہیں کہہ سکتے اور بالواسطہ ہم اسی غلطی کو دہرائیں گے کہ ہکار آوازیں اور علامتیں مرکب ہیں حالاں کہ اردو میں ہائے مخلوط نام کی کوئی شے نہیں ہے اور نہ اس سے اردو کے ذیلی صوتیے پیدا ہوتے ہیں۔

ذیلی صوتیوں کے سلسلے میں /ن/ کی اقسام کا بھی ذکر ملتا ہے اور

وہی خلط مبحث جو ہکار آوازوں کے ساتھ کیا گیا ہے ن اور نون غنہ کے ساتھ
بھی ہے، اس سلسلے میں آگے کچھ کہنے سے پہلے نون اور نون غنہ کے طریق صوت
اور ان کے اصطلاحوں پر بھی بحث کرلیں جو اس سلسلے میں استعمال کی جاتی
ہیں، انسانی تنفس کے لیے دو راستے ہیں ایک منہ دوسرا ناک، ان دونوں
رستوں سے اخراج تنفس کی وجہ سے ہی ساری آوازیں پیدا ہوتی ہیں،
اس اخراج تنفس میں جب اکثر اعضائے صوت رکاوٹ یا خلل اندازی
کرتے ہیں تو کلامی اصوات وجود میں آتے ہیں یہاں ہم صرف ایک عضو
صوت کا ذکر کریں گے جسے "پردۂ غشا" کہتے ہیں، یہ حلق میں اس مقام
پر جہاں منہ اور ناک کی طرف ہوا کے راستے بٹ جاتے ہیں لٹکا ہوا گوشت
کا ایک ٹکڑا ہوتا ہے جو عام حالات میں ناک کے راستے کو بند کیے رہتا ہے اس
لیے پھیپھڑوں سے آنے والی ہوا منہ کے راستے سے خارج ہوتی ہے اور فمی
(oral) آوازیں پیدا ہوتی ہیں لیکن یہ پردۂ غشا اگر نیچے کی طرف
آجائے تو ہوا کے لیے منہ کا راستہ بند ہوجاتا ہے اور اب سانس ناک
کے راستے سے خارج ہوتا ہے اس طرح انفی (Nasal) آوازیں
پیدا ہوتی ہیں اردو میں یہ انفی آوازیں م اور ن ہیں، لیکن کبھی ایسا
بھی ہوتا ہے کہ یہ گوشت کا ٹکڑا ناک اور منہ کے راستے کے درمیان آکر
ٹھہر جاتا ہے اور ہوا ناک اور منہ دونوں رستوں سے خارج ہوتی ہے اس
طرح پیدا ہونے والی آوازوں کو غنہ (Nasalised) کہتے ہیں،
(انفی اور غنہ اصطلاحوں کا یہ امتیاز مرے شعور نے اس لیے روا رکھا ہے
اس سے تفہیم میں آسانی رہتی ہے اور آوازوں کو امتیازی خانوں میں بانٹا
جاسکتا ہے) یہ غنائی کیفیت صرف مصوتوں کے ساتھ واقع ہوتی ہے مصمتے
یا تو صرف انفی ہوتے ہیں یا فمی، اس طریق صوت کے مطابق مغنون مصوتے
بھی ہکار آوازوں کی طرح مفرد آوازیں ہوتی ہیں جس طرح ہوا کی مقدار

بڑھ جانے سے ہکاریت پیدا ہوجاتی ہے اسی طرح ہوا جب ناک اور منہ دونوں
سے بیک وقت خارج ہوتی ہے تو غنائیت پیدا ہوتی ہے لیکن اردو میں اس
غنائیت کو ظاہر کرنے کے لیے کوئی علامت نہیں ہے، غالباً کسی بھی رسم الخط
میں غنائی مصوتوں کے لیے جداگانہ علامتیں استعمال نہیں ہوتیں بلکہ مصوتی
علامت کے ساتھ کسی انفی علامت کو ٹانک دیا جاتا ہے اردو میں یہ علامت
ن ہے جو کہیں انفی ہوتی ہے اور کہیں غنہ اس طرح اس علامت میں دو
ذیلی اصوات کو ظاہر کرنے کی صلاحیت پیدا ہوجاتی ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ
ان ذیلی اصوات کا ماحول متعین نہیں ہے،

اردو میں دس مصوتے ہیں جن کو تحریر میں ظاہر کیا جاتا ہے اور ان
میں ہر ایک مصوتہ مغنون ہوسکتا اس صورت میں اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ یہ
مغنون مصوتہ مابعد کے مصوتے سے مل کر ایک صوتِ رکن کی تکمیل کرتا ہے اور
ان دونوں آوازوں کو ہم مخرج مانا جاتا ہے وجہ یہ ہے کہ زبان خفیف مصوتے
کی ادائیگی کے لیے اوپر اٹھ کر فوراً مصمتے کی ادائیگی کی طرف رجوع ہوجاتی
ہے لیکن سوال یہ ہے کہ کیا ہر مصمتہ ماقبل مغنون مصوتے سے ہم مخرج ہوسکتا
ہے، اس سوال کا جواب دینے کے لیے شاید یہ عضویاتی توضیح مدد دے
سکے کہ حلق کے پاس جہاں ناک اور منہ کی طرف راستے بٹتے ہیں وہاں آگے
کی طرف خلا کی دیواروں کا فصل بڑھتا جاتا ہے جس کی وجہ سے نرم تالو
اور زبان کے درمیان وہ فصل نہیں ہوتا جو سخت تالو اور زبان کے درمیان
ہوتا ہے اس وجہ سے اگر کسی مصوتے کے بعد کوئی غشائی آواز ادا کی
جائے تو ان دونوں آوازوں کے درمیان اتنا فصل محسوس نہیں ہوگا جتنا
اس مصوتے اور تالوئی آواز کے درمیان، یہ مشاہدہ ایسے الفاظ کو ادا
کرکے کیا جاسکتا ہے جن میں کسی مصوتے کے بعد کوئی غشائی مصمتہ ک یا گ
ہو اور تالوئی مصمتہ س یا ز ہو یا کوئی اور مصمتہ ہو مثلاً "ہنسی" اور

"سنورنا" ان الفاظ میں خفیف مصوتے کی غنائیت ہے لیکن یہ غنائیت مابعد
کی "س" اور "و" آوازوں سے ہم مخرج نہیں ہے اس کے برخلاف
"جنگ" "رنگ" اور "سنگ" میں یہ غنائیت گ سے ہم مخرج ہے، اس
مشاہدے کی بنا پر ہم اس نتیجے پر پہونچ سکتے ہیں کہ کسی مغنون مصوتے کی
ادائیگی کے وقت جب کہ پردہ غشا معلق رہتا ہے اور زبان ایک خاص درجے
میں اوپر اٹھتی ہے تو ابھی غنائیت کا عمل ختم بھی نہیں ہو پاتا کہ غشائی مصمتے
کا عمل محسوس ہونے لگتا ہے یہی سبب ہے کہ ان دونوں آوازوں کو ہم مخرج
مانا جاتا ہے اور اس غشائی مصمتے کو قابل پیش گوئی کہا جاتا ہے یعنی غنائیت
کے وقت ہی کہا جا سکتا ہے کہ مابعد کا مصمتہ کون سا ہوگا، اب سوال یہ ہے کہ
غشائی مصمتوں کے علاوہ بھی کچھ اور مصمتے ہیں جنھیں قابلِ پیش گوئی کہا جا سکے
پروفیسر نارنگ بالواسطہ طور پر ہر مصمتے کو قابلِ پیش گوئی مانتے ہیں اس
لیے کہ "قابلِ پیش گوئی وہی مصمتے ہو سکتے" ہیں جو ہم مخرج ہوں اور اسی بنیاد
پر وہ ن کی دو قسمیں کرتے ہیں (۱) وصلی نون (۲) فصلی نون یعنی مکمل
اعلان کا نون اور جزوی اعلان کا نون لیکن مکمل اور جزوی کے
درمیان فرق کیا ہے اس کی کوئی صوتیاتی وضاحت نہیں ملتی البتہ جو مثالیں
آپ نے اس سلسلے میں دی ہیں اس سے بجائے وضاحت کے اور ابہام
بڑھ جاتا ہے یہاں گمان ہوتا ہے کہ شاید وصلی نون سے مراد نون غنہ
ہو لیکن نون غنہ پر آپ نے جداگانہ بحث کی ہے اور اسے مصوتی غنائیت
کا نام دیا جاتا ہے لیکن اس غنائیت میں آپ نے صرف طویل مصوتوں کو
لیا ہے اور وہاں بھی اس کو سادہ اور مخلوط کے خانوں میں بانٹ دیا ہے
مخلوط کے سلسلے میں آپ نے م اور نون کا ذکر کیا ہے مثلاً بانبی اور
سانبھر میں غنائیت م سے مخلوط ہے اور چاند، گوندھ، گونج وغیرہ
میں نون سے مخلوط ہے (ملاحظہ ہو صفحہ <u>۲۷-۲۶</u>) معلوم نہیں بانبی اور

سانبھر میں م کا اثر کہاں سے آ گیا ان الفاظ کا کسی بھی طرح تلفظ کیجیے م
کے اختلاط کا شائبہ بھی نہیں گزرتا اور ن کا اختلاط تو اور بھی عجیب و غریب
بات ہے یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ یہاں غنائیت کے بجائے نون کی انفیت ابھرتی
ہے لیکن لفظ 'مخلوط' سے تو بڑے عجیب و غریب گمان گذرتے ہیں یعنی
یہاں نون غنہ بھی ہے اور نون بھی اور یہ آپس میں مخلوط ہو گئے ہیں حالاں
کہ ہر دو مثالوں میں طویل مصوتے کی غنائیت کے سوا کچھ بھی نہیں، تیسری مثال
میں آپ نے اس کو غشائی گ سے مخلوط مانا ہے اور 'ٹانگ' اور 'سونگھ'
اس کی مثالیں ہیں ۔ ابھی ہم نے ذکر کیا ہے کہ آپ نے غنائیت کے لیے
تمام طویل مصوتوں کا انتخاب کیا ہے اور وصلی نون کی بحث میں آپ نے
خفیف مصوتے لیے ہیں چنانچہ 'ڈنکا' اور گنگا میں آپ وصلی نون مانتے
ہیں غنائیت نہیں، دراصل یہاں اصطلاحوں نے بھی کچھ گل کھلا رکھا ہے
پروفیسر نارنگ نے وصلی نون کو Homorganic کے لیے استعمال
کیا ہے اور ہم نے غنائیت کو مابعد کے مصمتے سے ہم مخرج مانا ہے اس لحاظ
سے وصلی نون اور نون غنہ کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں لیکن پروفیسر موصوف
کے یہاں یہ دونوں جداگانہ مباحث ہیں جس کے نتیجے میں غنائیت کسی خفیف
مصوتے کی خصوصیت نہیں ہو سکتی حالانکہ ڈنکا۔ گنگا اور ٹانگ، سونگھ
میں یکساں غنائیت پائی جاتی ہے فرق یہ ہے کہ پہلی مثال میں مصوتہ
خفیف ہے اور دوسری میں طویل لیکن اس خفیف مصوتے کی غنائیت کو آپ
نے کُنج، تُند، رَنج، پِندہ اور انڈا کے نون پر قیاس کیا ہے اور آپ ان
تمام الفاظ میں نون کو ساکن بھی مانتے ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ یہاں ایک
صوتِ رکن ختم ہو جاتا ہے لیکن جو آواز صوتِ رکن کے اختتام پر آتی ہے
وہ مابعد کی آواز سے ہم مخرج نہیں ہو سکتی، اس لیے وہ نون جو ساکن ہو وہ نہ
تو وصلی ہو سکتا ہے اور نہ غنہ، یہ اسی طرح مکمل اعلان کا نون ہوگا جس طرح

ماننا، دینا، کنبہ، انوار اور انکار ہیں، وصلی نون (غنائیت) سے صرف
غشائی آوازیں ہم مخرج ہو سکتی ہیں اور وہاں بھی خفیف مصوتے کے ساتھ،
طویل مصوتے پر چوں کہ ایک صوتِ رکن ختم ہو جاتا ہے اس لیے مابعد کا کوئی
مصمتہ اس کی غنائیت سے ہم مخرج نہیں ہو سکتا۔ اس لیے وصلی نون کے جن
پانچ ذیلی صوتیوں کے ماحول کی نشان دہی پروفیسر نارنگ نے کی ہے وہ
اس نظریے کے بعد خود بخود غلط ثابت ہو جاتا ہے کہ وصلی نون صرف
غشائی آوازوں کے ساتھ آتا ہے ہم اس نون کو غنّہ کہتے ہیں اور غنّہ آواز
کی تعریف یہ ہے کہ اس کو ادا کرتے ہوئے ناک کے بانسے میں ایک گونج سنائی
دیتی ہے جب کہ انفی آواز کی ادائیگی میں یہ گونج پیدا نہیں ہوتی چناں چہ
دنتی، بالا دنتی، معکوسی (ڑ سے قبل ن اردو میں استعمال نہیں ہوتا) اور
تالوئی آوازوں سے قبل ن ادا کیجیے یہ ہمیشہ انفی ہوگا اور غشائی گ
سے قبل یہ غنّہ ہوگا چناں چہ جنگ، رنگ، سنگ میں جو گونج سنائی دیتی
ہے وہ پنت، طنز، انٹی، اور منجلا میں نہیں سنائی دیتی تاہم اس
پر اصرار کیا جا سکتا ہے کہ یہاں بھی گونج سنائی دیتی ہے تو ذرا کوشش
کر کے ان کو خالص انفی نون کے ساتھ ادا کیجیے لفظوں کی ماہیت اور ان کے
معنی جیوں کے تیوں برقرار رہیں گے لیکن غشائی آوازوں سے قبل نون
غنّہ کا انفی نون میں بدلیے لفظ کی ماہیت اور معنی دونوں بدل جائیں گے اس
سے ظاہر ہوتا ہے کہ نون غنّہ صرف غشائی آوازوں سے ہم مخرج ہوتا ہے
اور دوسری آوازوں سے قبل یہ انفی نون (مکمل اعلان کا نون) ہوتا ہے اس
کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ یہ نون چاہے دنتی آوازوں سے قبل آئے یا
بالا دنتی، معکوسی اور تالوئی آوازوں سے قبل اس کی صوتیاتی وضاحت
میں کوئی تبدیلی نہیں ہوگی جب کہ ذیلی صوتیوں کی تعریف یہ بھی ہے کہ ماحول
کی تبدیلی کے ساتھ ان کی صوتیاتی وضاحت بھی بدل جاتی ہے، پروفیسر

گیان چند لکھتے ہیں "ہم مخرج نون مختلف المخرج نون سے علیحدہ کوئی آواز
نہیں ہے (لسانی مطالعے صفحہ ۹۔) یہاں موصوف کا اشارا نون غنّہ کی طرف
نہیں ہے بلکہ اسی نون کی طرف ہے جسے وصلی مان کر اس کے مختلف ماحول
کا ذکر پروفیسر نارنگ نے کیا ہے، اس کے علاوہ مشاہدہ کیا جا سکتا ہے
کسی لفظ میں ن کی آواز ادا کرتے ہوئے تھوڑی دیر اس پر ٹھہر جائیے اس کے
بعد کسی بھی مصمتے کو ادا کیا جا سکتا ہے جب کہ ہم مخرج آواز کی خصوصیت
یہ ہے کہ اس کے علاوہ کوئی دوسری آواز نہیں آسکتی جیسا کہ گ ہے

دراصل واقعہ یہ ہے کہ نون کو ہم دو آوازوں کے لیے استعمال۔
کرتے ہیں ایک انفی جس کو وصلی اور فصلی کے خانوں میں نہیں بانٹا جا سکتا
اس لیے کہ انفی ن کو کسی بھی ماحول میں استعمال کیجیے اس کی صوتیاتی
وضاحت میں کوئی تبدیلی نہیں ہوگی۔ دوسرے اس نون کو غنائیت کے
لیے استعمال کرتے ہیں یہاں نون غنّہ کا آزادانہ وجود نہ صوری حیثیت میں
ہے نہ صوتی، صوری سطح پر ہم اس کو مصوتی علامت سے الگ کر ہی نہیں سکتے
یہی وجہ ہے کہ نون غنّہ کبھی لفظ کی ابتدا میں نہیں لکھا جاتا، صوتی سطح پر
کوئی اس کی وضاحت ہی نہیں ہو سکتی، اس لیے کہ اس کا وجود کسی مصوتے
سے وابستہ ہے اگر مصوتہ طویل ہے تو غنائیت کسی بھی مصمتے سے قبل آسکتی
ہے لیکن ہم مخرج کہیں بھی نہیں ہوگی اگر مصوتہ خفیف ہے تو مغنون ہونے کی
صورت میں غشائی آوازوں سے ہم مخرج ہوگا" تاہم لازمی نہیں کہ یہ آوازیں
ہر جگہ ہم مخرج ہوں مثلاً "کھنگال" اور "سنگار" ایسے الفاظ ہیں جہاں
خفیف مصوتہ مغنون ہے لیکن یہ اپنے بعد کی غشائی آواز سے ہم مخرج نہیں ہے
ان الفاظ کا تلفظ "بنگال" یا "زنگار" کے طور پر نہیں ہوتا ان الفاظ
میں تو مغنون مصوتے اور گ کے درمیان کوئی فصل محسوس نہیں ہوتا جب کہ
"کھنگال" اور "سنگار" میں ایک خفیف سے فصل کو محسوس کیا جا سکتا ہے

اگرچہ ہم اسی فصل پر اتنی دیر نہیں ٹھہر سکتے جتنی دیر ایک صوتِ رکن کے اختتام پر۔

اوپر ذکر ہوا ہے کہ اردو املا میں صرف دس مصوتوں کو ظاہر کیا جاتا ہے جب کہ مصوتوں کی تعداد دس سے زیادہ ہے یہاں ہم صرف ان دونوں مصوتوں کا ذکر کریں گے جو ان دس کے علاوہ ہیں۔ ایک غیر مدوّر اگلا مصوتہ ہے جو LOW-MID درجے پر بولا جاتا ہے یہ مصوتہ یا تو /ہ/ سے قبل آتا ہے یا نیم مصوتے /ی/ سے قبل اور ان الفاظ میں سنائی دیتا ہے۔ اہتمام، کہنا۔ بہن، زحمت ــ بیاض، پیام، دیار، خیال دوسرا LOW MID درجے پر مدوّر پچھلا مصوتہ ہے اور صرف /ہ/ سے قبل آتا ہے جو ان الفاظ میں سنائی دیتا ہے، شہرہ، صحبت، کہن پروفیسر گیان چند جین نے اس طرح کے چار مصوتوں کا ذکر کیا ہے جن کا وجود نازک ترین اختلافات پر مبنی ہے لیکن یہاں ہم نے صرف ان دُو مصوتوں کا ذکر اس لیے کیا ہے کہ واضح امتیاز کی بنا پر ان کو آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے لیکن ان مصوتوں کے لیے اردو میں علامتیں نہیں ہیں جس کی وجہ سے ان کو فتحہ یا کسرہ اور ضمہ سے ظاہر کیا جاتا ہے حالاں کہ زبر کی آواز جو پَر۔ دَر۔ گھر وغیرہ میں پائی جاتی ہے یا زیر کی آواز جو دِل رِکتاب وغیرہ میں پائی جاتی ہے وہ 'بہن' یا 'بہرہ'، جیسے الفاظ میں پائے جانے والے مصوتے سے قطعاً مختلف ہے اسی طرح پیش کی آواز جو قُل، بُلبل، خُدا میں پائی جاتی ہے وہ کہرا، شہرہ میں پائے جانے والے مصوتے سے مختلف ہے اور ان ہر دو مقامات پر کسرہ یا فتحہ اور ضمہ کے استعمال سے ان آوازوں پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ یعنی ان الفاظ کا تلفظ ان علامتوں کے استعمال یا عدم استعمال سے بدلتا نہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ ان الفاظ میں مسئلہ تحریر کا ہے صوت کا نہیں لیکن یہاں بھی "ذیلی صوتیوں"

کا ذکر کیا گیا ہے پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں۔

" لفظ زحمت میں [ز] کی آواز یا لفظ وحدت میں [و] کی آواز کو امالہ دار زبر کے بجائے زبر سے پڑھیں تو معنی میں فرق پیدا نہیں ہوتا۔ پس اردو میں امالہ دار زبر اور زبر کی آوازیں آپس میں اس طرح متضاد نہیں جس طرح زبر اور الف ہیں چنانچہ یہ دونوں ایک ہی فونیم یعنی زبر کی ذیلی اصوات قرار پائیں گی۔" (اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو صفحہ ۲۷)

پچھلے صفحات میں آزادانہ تغیر کا ذکر ہوا اور یہ بتایا گیا کہ آزادانہ تغیر اور تکملی بٹوارے میں کیا فرق ہے نیز یہ بھی کہ وہ ذیلی صوتیے جو آزادانہ تغیر میں آتے ہیں ان کی حیثیت کیا ہے اس کے علاوہ 'گہر' اور 'گوہر'، اور 'دامن' اور 'دامان'، کی مثالیں بھی دی گئیں جو یہ ظاہر کرتی ہیں کہ ان الفاظ میں ایک ہی ماحول میں آواز کی تبدیلی سے معنی متاثر نہیں ہوتے، یعنی آزادانہ تغیر میں ذیلی صوتیے تو بدلتے ہیں لیکن ان کا ماحول نہیں بدلتا جب کہ تکملی بٹوارے میں ماحول کی تبدیلی ہی سے ذیلی صوتیے بدلتے ہیں چنانچہ ان مثالوں میں جہاں پروفیسر موصوف نے زبر اور امالہ دار زبر کے ذیلی صوتیے دکھلائے ہیں وہاں اسی معیار کو ملحوظ رکھنا ہوگا اور یہ دیکھنا ہوگا کہ یہ آزادانہ تغیر کی مثال ایسی ہی ہے جس کی تعریف اوپر گذر چکی ہے پروفیسر موصوف کے نظریے کے مطابق اگر یہ مان بھی لیں کہ ان مثالوں میں زبر اور امالہ دار زبر آزادانہ تغیر میں ہیں اور واقعتاً اکثر الفاظ میں ایسا ہوتا بھی ہے خلاً بہن، بہر، نہر وغیرہ میں لیکن گنتی کے چند الفاظ کے سوا یہ تبدیلی ہر جگہ نہیں ہوتی جیسے گہرا، اکہرا، قحط، مہر، دہر وغیرہ میں ہم امالہ دار زبر کو زبر سے نہیں بدل سکتے اس کے علاوہ بیشتر الفاظ میں ۵۰٪ اور امالہ دار زبر ایک ہی صوت رکن کے اجزا ہوتے ہیں جیسے زہر، قہر وغیرہ میں لیکن یہاں ہم اگر امالہ دار زبر کے بجائے زبر استعمال کریں گے

تو یہ دونوں آوازیں دو صوتی ارکان میں آئیں گی یعنی ایک زبر ہمیں ' ہ '
سے پہلے ادا کرنا ہوگا اور ایک ' ہ ' کے بعد اور اس طرح وہ سارا صوتی ماحول
درہم برہم ہو جائے گا جو آزادانہ تغیر میں ذیلی صوتوں کو جنم دیتا ہے بہرحال
یہاں آوازوں کی تبدیلی (اگر واقعی ہوتی ہے) طرز تحریر کی پیدا کی ہوئی
ہے جسے ہم نے آزادانہ تغیر سمجھا ہے حالانکہ ان الفاظ میں ماحول کی تبدیلی
کے ساتھ ہی آزادانہ تغیر کا مفروضہ ختم ہو جاتا ہے
لیکن کچھ لوگوں نے یہاں تکملی ٹھولا بھی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے
چناں چہ ڈاکٹر عصمت جاوید نے ان ذیلی صوتیوں کو کسرۂ مجہول اور ضمۂ
مجہول کی اصطلاحوں میں بانٹا ہے (فکر پیما صفحہ ۲۲) کسرہ مجہول کو آپ نے
اگلے مصوتے کے لیے استعمال کیا ہے اور مثال میں ان الفاظ کو پیش
کیا ہے ، اہتمام ، احترام ، اور ضمہ مجہول کی مثال میں آپ نے 'عہدہ'
اور شہرہ ، جیسے الفاظ کو پیش کیا ہے اس کے بعد کسرۂ مجہول ، کسرۂ معروف
اور فتحہ کی مثالیں پیش کرتے ہوئے آپ اس نتیجے پر پہونچے ہیں کہ کسرۂ مجہول
/ ہ / سے قبل نیز ایسے الفاظ میں جو مفاعلہ کے وزن پر ہوں وہاں ع
کلمے کے طور پر آتا ہے لہٰذا صفحہ ۲۵ پر لکھتے ہیں " کسرۂ مجہول مخصوص صوتی ماحول
میں ہے اور یہ جس ماحول میں ملتا ہے وہاں نہ تو مقصور مصوتہ / ے / استعمال
ہوتا ہے اور نہ کسرۂ معروف اس لیے کسرۂ مجہول اردو کا ذیلی مصوتہ صوتیہ ہے"
اوپر ہم نے مثالیں دی ہیں کہ یہ مصوتہ دیار ، بیاض وغیرہ میں / ی / سے
قبل بھی ملتا ہے اس لیے یہ مفروضہ کہ یہ اگلا مصوتہ صرف / ہ / کے ماحول میں
ملتا ہے غلط ثابت ہو جاتا ہے ، پروفیسر مسعود حسین خاں کا کہنا ہے کہ "ہمارے
فلسفۂ قواعد کے تمام پہلوؤں پر حرف کا تصور چھایا ہوا ہے جب کہ بنیادی
طور پر زبان تقریر ہے نہ کہ تحریر" دراصل اردو میں تحریر کی یہ کارفرمائی
اتنی شدید ہے کہ اکثر خالص صوتیاتی مباحث بھی اسی کے واسطے سے

اٹھائے جاتے ہیں چناں چہ کسرۂ خفیفہ ، فتحۂ خفیفہ ، ضمۂ خفیفہ یا کسرۂ مجہول
اور ضمۂ مجہول ایسی اصطلاحیں ہیں جو آوازوں کی صوتیاتی وضاحت کے
لیے استعمال کی گئی ہیں اور ان علامتوں کو ذیلی صوتیے بنا کر پیش کیا گیا ہے
حالاں کہ وہ علامتیں جو ان اصطلاحوں کے پردے میں بیان کی گئی ہیں
اردو تحریر میں ان کا وجود ہی نہیں ہے اور اگر ان سے مخصوص آوازوں
کا تصور وابستہ ہے تو یہ آوازیں اردو کے انفرادی مصوتے ہیں جن کا
ادراک جدید لسانیات نے عطا کیا ہے اور چوں کہ ان کے لیے علامتیں
نہیں ہیں اس لیے اہتمام ۔ زحمت جیسے الفاظ کو زیر یا زبر کے ساتھ لکھ دیتے
ہیں اور کہنہ ، شہرہ جیسے الفاظ کو پیش کے ساتھ لکھ دیتے ہیں ، اعراب
کے اس عمل سے کہیں تلفظ کا فرق پیدا ہو جاتا ہے لیکن عام حالات میں تلفظ
پر کوئی اثر نہیں پڑتا ، البتہ یہ بحث کی جا سکتی ہے کہ اردو میں زبر اور پیش
میں ہر ایک علامت کو دو آوازوں کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جن میں
ایک آواز / ہ / سے قبل آتی ہے اور دوسری دیگر مقامات پر اس طرح
تکملی ٹھولا ثابت ہو جانے پر ان کے ذیلی صوتیے ثابت کیے جا سکتے ہیں
لیکن اس کے جواب میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ خالص تحریر کا ایک طرز عمل
ہے اس کا صوتی عادتوں سے کوئی تعلق نہیں بالفرض یہ دلیل بھی کارگر
نہ ہو تو صوت تجزیہ کا یہ اصول نظر میں رہنا چاہیے کہ وہ آوازیں جو تقابلی
ٹھولارے میں آ سکتی ہیں وہ کبھی ذیلی اصوات نہیں ہو سکتیں ، چناں چہ اردو
میں ایسے اقلی جوڑے بھی ہیں جہاں ان مصوتوں کے تقابل کا پتہ چلتا ہے
مثلاً محن ، موہن ، وہ مصوتہ جو لفظ "محن" میں م کے بعد پایا جاتا ہے
لفظ "کہن" میں بھی ہے ، لیکن 'کہن' میں ' ہ ' کے بعد بھی اسی مصوتے کی
تکرار ہے جب کہ ' محن ' میں یہ مصوتہ صرف م کے بعد ہے اور ' ہ '
کے بعد زبر ہی کی آواز ابھرتی ہے اس لیے یہ موہن کا اقلی جوڑا بن جاتا ہے

اس کے علاوہ ایک اور جوڑا ملاحظہ ہو جہاں یہ مصوتے آپس میں متقابل ہیں کہنہ، کہنا یہ اقلی جوڑا سب سے بڑی حجت ہے اس امر پر کہ یہ دونوں مصوتے اردو کے منفرد صوتیے ہیں چناں چہ کسرۂ مجہول اور ضمۂ مجہول جیسی خود ساختہ اصطلاحیں ذیلی صوتیوں کو تو ثابت نہیں کرتیں البتہ اتنا پتہ چلتا ہے کہ ڈاکٹر عصمت جاوید کے ذہن میں حرف و صوت کا تصور واضح نہیں ہے اس لیے آپ لفظ اہتمام کا تجزیہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ "اہتمام میں /ا/ اور /ہ/ کے درمیان جو مصوتہ ہے وہ کسرۂ مجہول ہے۔" اگر آپ سے سوال کیا جائے کہ یہ مصوتہ کسرۂ مجہول الف اور ہ کے درمیان واقع ہوا ہے تو خود الف کون سا مصوتہ ہے تو معلوم نہیں موصوف کا جواب کیا ہوگا بہر حال ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ڈاکٹر عصمت جاوید کی نظر املا کے مسائل پر گہری نہیں ہے یہی وجہ ہے کہ وہ **اب** اور **کَب** کو اقلی جوڑا کہتے ہیں،

در اصل لسانیات میں آوازوں کا مطالعہ دو حیثیتوں میں ہوتا ہے ایک تو ان کے عمل تخلیق میں عضویاتی حیثیت سے، دوسرے اس حیثیت میں کہ زبان کی تعمیر میں آوازوں کا منصب اور ان کا عمل کیا ہے اس دوسرے مرحلے کو ہم بغیر رسم الخط کے طے نہیں کر سکتے کیوں کہ عام طور سے رسم الخط کی علامتوں ہی سے صوتیوں کی تعداد کا پتہ چلتا ہے اور صوتیہ زبان کی وہ ممیز آواز ہوتی ہے جو معنی کے بدلنے پر زبردست قدرت رکھتی ہے لیکن صوتیاتی سطح پر اس آواز کا عمل تخلیق ہر جگہ یکساں ہونے پر بھی اپنے گرد و پیش کی آوازوں سے متاثر ہو سکتا ہے مثلاً پروفیسر جین /ل/ کو الٹا اور 'پلٹا' میں معکوسی آوازوں سے متاثر مانتے ہیں (صفحہ ۹۹) اسی طرح 'یار'، 'اغیار'، اور راجیہ میں اسی اثر پذیری کی وجہ سے آپ /ی/ کی مختلف آوازیں مانتے (صفحہ ۹۹) راجیہ پر تو ہمیں اس لیے بحث

نہیں کرنی کہ یہ اردو کا صوتیاتی مرحلہ ہی نہیں ہے بالفرض اسے مان بھی لیا جائے تو اردو میں اس کا تلفظ "ے" کے ساتھ ہوتا ہے اور اس کے لیے ج پر تھوڑا سا تشدد روا رکھنا پڑتا ہے، 'رہا یار'، اور 'اغیار' کا معاملہ تو یہی الفاظ نہیں بلکہ آیا، پیام، گیا وغیرہ میں بھی اس نیم مصوتے کی آواز ماقبل مصوتے سے پوری طرح متاثر ہے اتنی کہ اس تاثر کی مقدار کسی قدر اور زیادہ ہو جائے تو یہ نیم مصوتہ مصوتے میں تبدیل ہونے کے رجحان کو ظاہر کرتا ہے اور صوتیات میں ایسا ہوتا بھی ہے کہ آوازیں اپنے ماحول سے متاثر ہوتی رہتی ہیں تاہم ہر آواز کا اپنا ایک امتیازی اور معیاری روپ ہر جگہ برقرار رہتا ہے در اصل اس معیاری روپ ہی کو ہمیں ایک صوتیے کا درجہ دینا چاہیے لیکن اس بنیاد پر کہ کوئی آواز اپنے ماقبل و مابعد سے متاثر ہو کر بدل جاتی ہے اور یہ تبدیلی اس طرح متمیز آواز کا درجہ نہ حاصل کر سکے جیسا کہ صوتیہ ہوتا ہے تو خواہ مخواہ ذیلی صوتیے پیدا کر کے ہم زبان کے ساتھ اچھا عمل نہیں کر سکتے اس لیے کہ خالص صوتیاتی نقطۂ نظر سے ہر آواز کو ماحول سے متاثر ثابت کیا جا سکتا ہے لیکن ہمیں انھیں آوازوں پر توجہ دینی چاہیے جن کو صوتیاتی توضیح کے بعد کسی ایک خانے میں رکھا جا سکتا ہے اور جن کی ادائگی غیر اہل زبان کی سماعت کو متاثر کر سکتی ہے،

زبانوں کے صوتیاتی مطالعے میں اکثر یہ رجحان پایا جاتا ہے کہ ایک مخصوص آواز کو دوسری آواز سے متاثر مان کر اس کے ذیلی صوتیے ثابت کیے جاتے ہیں، اس طرح کے ذیلی صوتیے زبان کے صوتی تجزیے میں کیا حیثیت رکھتے ہیں یہ بہت حد تک رسم الخط کے مزاج پر منحصر ہے اس لیے کہ ذیلی صوتیے تقریر کی سطح پر تو کوئی وجود رکھتے ہی نہیں یہ تو تحریر کی کارفرمائی سے پیدا ہوتے ہیں اور اردو رسم الخط لاکھ موردِ الزام سہی

لیکن وہاں علامتوں کی آوازیں متعین ہیں اور ماحول کے زیر اثر ان میں وہ تبدیلی نہیں ہوتی جس سے تکملی بٹوارے کا نظریہ پیدا ہوا ہے چناں چہ اردو میں ذیلی صوتیوں کا تذکرہ اگر زیب داستاں کے لیے ضروری ہے ہی تو ایک دو نہیں بلکہ متعدد آوازوں کو گرد و پیش کی آوازوں کے زیر اثر ثابت کر کے ذیلی صوتیوں کی ایک بڑی تعداد پیدا کی جا سکتی ہے لیکن ہمیں یہ سوچ لینا چاہیے کہ اس توضیح کے واسطے سے ہم زبان کے مطالعے میں پیچیدگی تو پیدا نہیں کر رہے ہیں،

مارفیم

زبان آوازوں کی وہ ترکیبی صورت ہے جس سے معنی کا اظہار ہوتا ہے اس ترکیب کا مطالعہ دو صورتوں میں ہوتا ہے ایک صرف جو الفاظ کے تشکیل سے بحث کرتی ہے دوسرے نحو جو جملوں اور فقروں کی ساخت کا مطالعہ کرتی ہے مارفیم کا تعلق صرف سے ہے اور صرف میں دو طرح کے الفاظ کا مطالعہ ہوتا ہے ایک اسم دوسرے فعل ۔ اسم واحد جمع اور مؤنث و مذکر کی صورت میں اپنی مخصوص حالت کے مطابق بدلتا رہتا ہے چناں چہ فاعلی اور غیر فاعلی حالتوں میں اسم کی شکلیں مختلف ہو جاتی ہیں ،
فعل اسم کی اس تبدیل شدہ ہیئت کے مطابق بدل جاتا ہے ، نیز اسم اور فعل میں جو تبدیلیاں ہوتی ہیں وہ کسی مادّے میں شامل لاحقوں کی صورت میں رونما ہوتی ہیں ، اگرچہ کسی مادّے میں صرفی تبدیلی کی تین صورتیں ہیں یعنی سابقہ (Prefix) مدخلہ (Infix) اور لاحقہ (Suffix) سابقہ کسی مادے کے ساتھ بطور ماقبل استعمال ہوتا ہے ، مدخلہ مادّے کے درمیان اور لاحقہ بہ حیثیت مابعد

کے اضافہ ہوتا ہے ان کی بہترین مثال عربی کے الفاظ ہیں مثلاً "قتل" یہ عربی زبان کا ایک مادّہ ہے جس میں سابقے مدخلے اور لاحقے لگا کر مختلف الفاظ حاصل کیے جا سکتے ہیں چناں چہ اس لفظ میں اگر "م" کو بطور سابقہ استعمال کیا جائے تو اب یہ لفظ "مقتل" ہو جائے گا جو قتل کے مقابلے میں دوسرا بامعنی لفظ ہے اور بظاہر ایک لفظ ہے لیکن حقیقتاً دو بامعنی اکائیوں پر مشتمل ہے جس میں قتل سے ایک عمل کا پتہ چلتا ہے اور "م" کا سابقہ مقام عمل (ظرف) کو ظاہر کر رہا ہے لیکن اسی مادے میں ق کے بعد ایک الف داخل کر دیں تو اب یہ لفظ "قاتل" بن جائے گا ، حسب سابق یہاں بھی مادے میں تبدیلی سے نئے معنی حاصل ہوئے اور سابق کی طرح یہ بھی دو بامعنی اکائیوں پر مشتمل ہے ۔ یعنی ایک قتل دوسرے اس کا فاعل جو الف کو داخل کرنے سے حاصل ہوا اس لیے الف کو یہاں مدخلہ کہیں گے لیکن لفظ "قاتل" میں اگر تائے تانیث کا اضافہ کر دیں تو اب یہ "قاتلۃ" ہو جائے گا جو اردو میں ہائے مختفی کے ساتھ "قاتلہ" پڑھا جاتا ہے اور مذکر کے مقابل مؤنث کے معنی دیتا ہے ، تانیث کے معنی چوں کہ ہائے مختفی کے اضافے سے حاصل ہوئے اس لیے ہائے مختفی یہاں ایک لاحقہ ہے ، گویا یہ تینوں اجزا یعنی سابقہ ، مدخلہ اور لاحقہ مادّے کے ساتھ مل کر بامعنی اکائیوں کی حیثیت رکھتے ہیں اور یہ بامعنی اکائیاں ہی وہ مارفیم (Morpheme) ہیں جو نئے الفاظ کی تشکیل میں مدد دیتے ہیں اردو میں ان کو صرفیے کہہ سکتے ہیں ، یہ مارفیم بہ یک وقت ماقبل و مابعد بھی ہو سکتے ہیں مثلاً انگریزی کا لفظ "EN - LARGE - MENT" اور تینوں صورتوں میں بھی مل سکتے ہیں جیسا کہ عربی کا لفظ "مقتولہ" جس میں {م} کو سابق {و} کو داخل اور {ہائے مختفی} کو لاحق کیا

[1] ماہرین لسانیات مارفیم کو { } اس نشان میں ظاہر کرتے ہیں ،

گیا ہے، اس کے علاوہ ایک ہی مقام پر ایک سے زیادہ مارفیم استعمال ہوسکتے ہیں، اس کی ایک مثال فارسی کا لفظ بہ + تر + ین "بہترین" ہے،

اوپر ہم دیکھ چکے ہیں کہ قتل میں م کو سابق کیا تو اسم ظرف حاصل ہوا، الف کو داخل کیا تو اسم فاعل حاصل ہوا اور ہائے مختفی کا اضافہ کیا تو تانیث کے معنی حاصل ہوے چناں چہ { م } { الف } اور { ہائے مختفی } تین مارفیم ہیں ان اجزا کے بغیر اصل مادہ باقی رہ جاتا ہے جو تنہا اپنے معنی دے رہا ہے لیکن نئے الفاظ بنانے کے لیے جو مارفیم شامل کیے گئے ان کے آزادانہ صورت میں کوئی معنی نہیں، یہ اجزا بامعنی اکائیاں ضرور ہیں تاہم یہ کسی مادے کے ساتھ مل کر ہی اپنے معنی دیتے ہیں لیکن "قتل" جس کا ہم تجزیہ نہیں کرسکتے (یہ اپنی جگہ خود ایک مارفیم ہے) اور اپنے معنی کے لیے دوسرے اجزا کا محتاج نہیں یہ ایک آزاد مارفیم ہے اس کے برعکس "م" الف اور ہائے مختفی چونکہ آزادانہ معنی نہیں دیتے اس لیے محدود (Bound) مارفیم کہلاتے ہیں، اس بحث سے مارفیم کی یہ تعریف حاصل ہوتی ہے کہ "مارفیم وہ بامعنی اکائی ہے جس کو تقسیم نہیں کیا جاسکتا، یہ اکائی ایک لفظ بھی ہوسکتا ہے اور ایک لفظ میں ایک سے زیادہ مارفیم ہوسکتے ہیں، جو مارفیم تنہا اپنے معنی دیتے ہیں وہ آزاد مارفیم ہیں، اور جو مارفیم آزادانہ حیثیت نہیں رکھتے وہ محدود ہیں اور یہ مادّے میں شامل ہوکر نئے الفاظ کی تشکیل میں مدد دیتے ہیں

اس بحث کے بعد اردو مارفیم کا مطالعہ کریں تو معلوم ہوگا کہ اردو میں مارفیم صرف لاحقوں کی صورت میں ملتے ہیں، اگرچہ اسمائے صفات میں سابقے بھی استعمال ہوتے ہیں لیکن زبان کی ساخت (صرف و نحو) کے مطالعے میں وہی الفاظ آتے ہیں جو یا تو اسم ہوتے ہیں اور واحد اور جمع

کی صورت میں بدلتے رہتے ہیں یا افعال جو فاعل کے مطابق بدل جاتے ہیں اسمائے صفات میں سابقوں کا استعمال صرفی اصولوں کے تابع نہیں ہوتا اور نہ یہ زبان کی ساخت پر اثر انداز ہوتے ہیں اس کے علاوہ اردو میں مارفیم صوتیاتی بھی نہیں ہوتے جیسا کہ انگریزی میں ہے، تاہم لفظ کی صوتی کیفیت مارفیم کی تعیین میں مدد ضرور دیتی ہے یعنی کسی اسم میں مارفیم کی ہیئت اس بات پر بھی منحصر ہے کہ وہ اسم مصوّتے پر ختم ہوتا ہے یا مصمتے پر، اس کے علاوہ اردو مارفیم کا مطالعہ کرنے کے لیے اسم کی حالتوں پر توجہ دینا نہایت ضروری ہے اور مطالعے میں آسانی کی غرض سے ان حالتوں کو ہم دو خانوں میں بانٹ سکتے ہیں، ایک حالتِ فاعلی، دوسری غیر فاعلی ماسں غیر فاعلی حالت میں دوسری تمام حالتیں آجاتی ہیں چونکہ فاعلی حالت کے مقابل دیگر تمام حالتوں میں اسم کی کیفیت یکساں رہتی ہے، یہ حالتیں مندرجہ ذیل ہیں ــــ

۱ - حالتِ فاعلی

۲ - علامتِ فاعل "نے" کے ساتھ ۳ - حالتِ مفعولی

۴ - حالتِ اضافی ، ۵ - حالتِ ظرفی ،

۶ - حالتِ اخراجی ، ۷ - حالتِ ندائی ،

اردو میں علامتِ فاعل "نے" کے ساتھ اسم کی حالت کو ظاہر کرنے کے لیے کوئی مخصوص اصطلاح نہیں ہے انگریزی میں اسے (Agentive) کہتے ہیں، لیکن ہر دو جگہ اسم چوں کہ بہ حیثیتِ فاعل استعمال ہوتا ہے اس لیے اس کو بھی فاعلی حالت کے ذیل میں شمار کیا جاتا ہے لیکن "نے" کے استعمال کے ساتھ ہی نہ صرف اسم بلکہ فعل کی کیفیت بھی بدل جاتی ہے جس سے یہ مسئلہ صرف کے علاوہ نحوی اصولوں کی گرفت میں بھی آجاتا ہے اور حالت چوں کہ اسم کی تبدیلی کو ظاہر کرتی ہے اس لیے دونوں جگہ امتیاز کا ہونا ضروری

ہے، یہ دو جملے ملاحظہ ہوں :-

۱۔ لڑکا روٹی کھاتا ہے ۲۔ لڑکے نے روٹی کھائی ،

ان دونوں جملوں میں اسم فاعل ایک ہی ہے لیکن حالت کی تبدیلی کے ساتھ اس کی ہیئت بھی تبدیل ہوگئی ہے، نحوی سطح پر پہلے جملے میں فعل "کھاتا ہے" اپنے فاعل کے تابع ہے لیکن دوسرے جملے میں مفعول کے اس طرح فعل کی مطابقت مفعول سے ہونے کی وجہ سے اسم کی فاعلی حیثیت متاثر ہو جاتی ہے ،

اسم کی مذکورہ بالا سات حالتوں کے علاوہ اردو میں ایک اور "حالتِ طوری" کا ذکر ملتا ہے جس کی پہچان حرفِ ربط "سے" بتائی گئی ہے جس کا تعلق دراصل حالتِ اخراجی سے ہے مثلاً "وہ اسکول سے آتا ہے" لیکن اردو میں "سے" کا استعمال بھی نہایت بے قاعدہ ہے کہیں اس کا استعمال حالتِ اخراجی کے علاوہ علامتِ مفعولی "کو" کے بجائے بھی ہوتا ہے جیسا کہ اس جملے میں "انور نے حامد سے کہا" اس کے علاوہ "طوری" کی معنوی حیثیت بھی غور طلب ہے اس لفظ میں { ی }[1] یائے نسبتی ہے جو کسی چیز کا رشتہ "طور" سے جوڑ دیتی ہے اور طور کے معنی ہیں ڈھنگ یا طریقہ، اس اعتبار سے طوری کسی اسم کی حالت نہیں ہو سکتی، یہ ہمیشہ کسی فعل کی خصوصیت ہوگی، لیکن حالت کا تعلق چوں کہ اسم سے ہوتا ہے اس لیے وہ اسمائے صفات جو "ی" کے لاحقے سے بنائے گئے ہوں اور کسی فعل کی کیفیت کو ظاہر کرتے ہوں تو ان کو حالت طوری میں مانا جا سکتا ہے جیسا کہ اس جملے میں "وہ ہوشیاری سے کام کرتا ہے" لیکن یہاں ایک قباحت تو یہ

---

[1] اس لفظ میں { ی } اردو کا ایک مارفیم ہے جو کسی صفت میں لاحق ہونے کے بعد اس کو اسم میں تبدیل کرتا ہے اور اجزائے کلام کی بحث میں (بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر ہے)

ہے کہ اس حالت کا اطلاق صرف اسمائے صفات پر ہی کر سکتے ہیں دوسرے یہ کہ اس اسم صفت کا استعمال دوسری حالتوں میں ہوتا ہے تو اس تسلسل میں پھر اس کو حالت اخراجی ہی میں رکھنا پڑتا ہے۔ ڈاکٹر عبدالحق نے حالتِ طوری کی تعریف کرتے ہوئے طور کو فعل ہی کی خصوصیت بتایا ہے لیکن اس سلسلے میں جو مثالیں دی ہیں وہ حالتِ اخراجی ہی کے ذیل میں آتی ہیں مثلاً "وہ شوق سے پڑھتا ہے" یا "اس نے تلوار سے مارا" (ملاحظہ ہو اردو قواعد صفحہ ۵۶) دراصل یہاں "سے" کی غیر متعینہ حیثیت بھی احتمال کا سبب بنتی ہے کہیں اس کا استعمال فاعل و فعل کے رشتے میں فعل پر اثر انداز ہوتا ہے جیسا کہ پہلے جملے میں جہاں پڑھنے کی کیفیت کا پتہ چلتا ہے، کہیں اسم آلہ کی نشان دہی ہوتی ہے جیسا کہ دوسرے جملے میں، اور کہیں اخراج کا پتہ چلتا ہے مثلاً یہ جملہ "وہ گھر سے آتا ہے" لیکن ذرا غور سے کام لیا جائے تو ہر جگہ کسی نہ کسی عنوان اخراج ہی کو ظاہر کرتا ہے ،

جان، ٹی پلاٹس نے اپنی کتاب "ہندوستانی یا اردو زبان کی قواعد" میں اسم کی آٹھ حالتیں شمار کی ہیں یہ آٹھویں حالت ـــــ

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ) یہ اشتراک "سے" "متعلق فعل" کہلاتا ہے جسے انگریزی میں Adverb کہتے ہیں۔ اردو میں اس کے متبادل کوئی اصطلاح مخصوص نہیں ہے اور غالباً اس کا سبب یہ ہو سکتا ہے کہ انگریزی کا Adverb ایک واحد لفظ ہوتا ہے جس سے فعل کی کیفیت ظاہر ہوتی ہے جب کہ اردو میں اس طرح کا کوئی جزوِ کلام نہیں ہوتا۔ اس لیے اجزائے کلام کی بحث میں Adverb کے مقابل اردو میں متعلق فعل کی اصطلاح کا استعمال توجہ چاہتا ہے زیر بحث جملے میں "ہوشیاری" ایک اسم ہے اور "سے" دراصل ایسا حرف ربط ہے جس سے حالت اخراجی کا پتہ چلتا ہے اس بحث میں چند فارسی کے اور عربی کے وہ الفاظ شامل نہیں ہیں جو تنوین زبر کے ساتھ لکھے جاتے ہیں۔

Dative[1] ہے انگریزی میں اس اصطلاح کے معنی ہیں بالواسطہ مفعول ، سوال یہ ہے کہ اردو میں اس طرح کی کوئی مفعولی حالت پائی جاتی ہے یا نہیں پلاٹس نے اس سلسلے میں جو مثالیں دی ہیں ان سے کسی اصول کے بجائے مستثنیات کا پتہ چلتا ہے (ملاحظہ ہو صفحہ ۲۶۰ تا صفحہ ۲۶۴) البتہ پلاٹس نے حرف ربط " کو " کو اس حالت سے مخصوص کردیا ہے جب کہ " کو " کا استعمال صرف حالتِ مفعولی کے لیے ہوتا ہے اور وہاں بالواسطہ یا بلا واسطہ مفعول کا کوئی تصور نہیں ہوتا اس حرفِ ربط کا استعمال کہیں لازمی ہے ، کہیں غیر ضروری اور کہیں اسم کو بطور فاعل پیش کرتا ہے ۔ مثالیں ملاحظہ ہوں " وہ بازار کو گیا " یہ جملہ بغیر حرف ربط کے زیادہ فصیح ہے ۔ وہ شیران بے چاروں کو دکھائی دیتا تھا " یہاں حرف ربط کا استعمال ناگزیر ہے " سرکار کو اس میں ضرور دست اندازی کرنی پڑے گی " یہاں اسم (سرکار) بطور فاعل استعمال ہوا ہے ان مثالوں سے اس حرف ربط کے استعمال کی بے ربطی کا پتہ چلتا ہے ، البتہ پہلی دونوں مثالوں میں یہ اسم کی حالتِ مفعولی کو ظاہر کررہا ہے اور " کو " دراصل ہے بھی علامتِ مفعولی ہی ، اس لیے انگریزی پر قیاس کرتے ہوئے پلاٹس نے جو مثالیں دی ہیں وہ " کو " کے استعمال کا کوئی اصول متعین نہیں کرتیں جس کی بنا پر اردو میں Dative کو اسم کی ایک حالت مانا جائے اس لیے اردو میں اسم فاعل کے دوسرے استعمال کو اگر ایک ہی حالتِ فاعلی کے ذیل میں رکھا جائے تو اسم کی چھے حالتیں قرار پاتی ہیں ورنہ سات ،

---

[1] ڈاکٹر عبدالحق کی انگلش اردو ڈکشنری میں Dative کا ترجمہ حالت ظرفی ہے اور یہی ترجمہ Locative کا بھی دیا ہے حالاں کہ ظرف کا تعلق Locative سے ہے ،

اس کے بعد اردو مارفیم کی بحث اٹھانے سے پہلے ان حالتوں کی مثالیں بھی دے دی جائیں تو مناسب رہے گا

۱۔ لڑکا کتاب پڑھتا ہے —— حالتِ فاعلی

لڑکے:

۲ نے کتاب پڑھی —— علامتِ فاعل " نے " کے ساتھ

۳ کو کتاب دیں —— حالتِ مفعولی

۴ کی کتاب —— حالتِ اضافی

۵ سے کتاب لی —— حالتِ اخراجی

۶ میں (کوئی خوبی ہے) —— حالتِ ظرفی

۷ اے لڑکے —— حالت ندائی

یہاں واضح طور پر اسم کی دو صورتیں نظر آتی ہیں ایک حالتِ فاعلی میں دوسری دیگر تمام حالتوں میں اس لیے صرفی مطالعے کی غرض سے اسم کو دو حالتوں میں بانٹنا زیادہ آسان رہے گا ، (۱) حالتِ فاعلی (۲) حالت غیر فاعلی ۔ اس کے بعد حالت فاعلی میں اسم پر توجہ دیجیے ؛

" لڑکا " یہ ایک ایسا لفظ ہے جس کو مزید اکائیوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا ، لیکن معنوی نقطۂ نظر سے صرفی تجزیے کا یہ اصول بھی نظر میں رہنا چاہیے کہ تقسیم شدہ صرفیوں اور مادّے کے درمیان معنی کا رشتہ نہیں ٹوٹنا چاہیے چنانچہ اس لفظ کا اگر ہم تجزیہ کر سکتے ہیں اور اس تجزیے کے بعد بھی بامعنی اکائیاں ہی باقی رہیں گی یعنی " لڑ " جو اسم مصدر " لڑنا " کا صیغہ امر یا اصل مادّہ ہے اور " کا " حرفِ اضافت ، لیکن جیسا کہ اوپر ذکر ہوا لفظ کے وہ اجزا جو تقسیم ہونے کے بعد مارفیم کا درجہ حاصل کرتے ہیں معنی کے لحاظ سے انفرادی حیثیت کے حامل نہیں ہوتے جب کہ یہ دونوں اجزا اپنے منفرد معنی رکھتے ہیں اس کے علاوہ ان دونوں اجزا کے معانی کا " لڑکا " کے معنی سے کوئی تعلق نہیں جیسا کہ

قتل ۔ قاتل ۔ مقتول ، اور مقتولہ میں ہر جگہ معنی کا اشتراک پایا جاتا ہے ، اس لیے ' لڑکا ' آخری اکائی ہے جو اپنے معنی کے اظہار میں دوسرے اجزا کی محتاج نہیں ،

اس کے بعد دوسرے تمام جملوں میں اسم کی ہیئت پر غور کیجئے ۔ لڑکے ۔ واضح طور پر یہاں ایک تبدیلی نظر آتی ہے یعنی الف جو ایک غیر مدوّر پچھلا مصوتہ ہے وہ غیر مدوّر اگلے مصوتے " ے " میں تبدیل ہوگیا ہے جسے ہم آسانی سے انتقالِ صوتی سے تعبیر کرسکتے ہیں لیکن مارفیم کی بحث کے لیے نیچے کے ریاضیاتی عمل پر بھی توجہ دیجیے

لڑکا + ∅ = لڑکا

جب کسی مادّے میں کوئی دوسرا مارفیم شامل نہیں ہوتا تو تجزیے کی غرض سے اس کے آگے ایک صفر مارفیم کو فرض کرلیا جاتا ہے اور اس صفر مارفیم کو ایک ترچھی لکیر سے کاٹ دیتے ہیں جس کا مقصد اس کی عدمِ اہمیت کو ظاہر کرنا ہے ، اس کے بعد اب نیچے کے عمل پر توجہ دیجیے

لڑکا + ا
لڑکا + ے ——— حالتِ غیر فاعلی | لڑکا + ے
۷- / ۵ —— ۷ | لڑکے

اس صرفی تجزیے کی بنیاد ، لڑکا ، ہے ، اور اس لفظ میں الف ممدودہ چوں کہ اس کے صیغۂ واحد غائب مذکّر کو بحالتِ فاعلی ظاہر کر رہا ہے اس لیے یہاں اسی الف کو ایک مارفیم فرض کرلیا ہے ۔ لیکن اسم کی حالت بدل جانے پر یہ الف یائے مجہول سے بدل گیا ہے اور چوں کہ وہ اجزا جو نئے الفاظ کی تشکیل کرتے ہیں وہی مارفیم ہوتے ہیں ، اس لیے ' یائے مجہول ' جو ' لڑکا ' کے مقابل نئے لفظ " لڑکے " کی تشکیل کر رہا ہے یہ خود ایک مارفیم

کہلائے گا ، لیکن مارفیم چوں کہ بامعنی اکائی ہوتی ہے اس لیے اس کے ساتھ ایک شرط یہ بھی ہے کہ یہ لفظ کی ساخت ہی نہیں اس کے معنی بھی بدل دے اور غیر فاعلی حالتوں میں اگر ہم اسم پر توجہ دیں تو معلوم ہوگا کہ اس کی صورت تو تبدیل ہوئی ہے لیکن معنی کی کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوئی اور ہر جگہ اسم واحد غائب مذکّر ہے اس لیے یائے مجہول کو یہاں الف کا ایک ذیلی مارفیم تسلیم کرنا پڑے گا اور ذیلی مارفیم کسی مارفیم کے وہ ذیلی ارکان ہوتے ہیں جو ہمیشہ کسی مخصوص ماحول میں واقع ہوتے ہیں اس طرح کہ جہاں ایک ذیلی مارفیم آتا ہے وہاں دوسرا ذیلی مارفیم نہیں آسکتا ۔ ذیلی صوتیوں کی طرح ان کے ماحول کی تخصیص کو بھی تکملی بٹوارا کہتے ہیں یعنی دونوں ذیلی ارکان مل کر کسی ایک اکائی (مارفیم) کی تکمیل کرتے ہیں چناں چہ کسی اسم کے ساتھ الف ممدودہ حالتِ فاعلی میں آتا ہے اور غیر فاعلی حالتوں میں یہ اسم یائے مجہول کے ساتھ آتا ہے لیکن اسی لفظ ' لڑکے ' کو اب مندرجہ ذیل صورتوں میں دیکھیے

حالتِ فاعلی ۱ ۔ لڑکا کتاب پڑھتا تھا ——— ۲ ۔ لڑکے کتاب پڑھتے تھے

۳ ۔ لڑکوں نے کتاب پڑھی
۴ ۔ لڑکوں کو کتاب پڑھائی
حالتِ غیر فاعلی ——— ۵ ۔ لڑکوں کی کتاب
۶ ۔ لڑکوں سے کتاب لو
۷ ۔ لڑکوں میں

جہاں تک پہلے جملے کا تعلق ہے یہاں اسم کی حالت پر اوپر بحث کر آئے ہیں ۔ دوسرے جملے میں اسم فاعل کی جو ہیئت ہے اس پر بھی بحث کی جاچکی ہے جس سے یہ معلوم ہوا تھا کہ الف کی جگہ یائے مجہول کے استعمال سے معنی کا کوئی فرق پیدا نہیں ہوتا جس کی وجہ سے الف اور یائے مجہول ایک

دوسرے کے ذیلی مارفیم قرار پائے تھے۔ لیکن زیر نظر جملوں میں پہلے اور دوسرے جملے کو لیجیے۔ یہاں "لڑکا" کے مقابل "لڑکے" میں نہ صرف ساخت کی تبدیلی ہوئی ہے بلکہ معنی کا فرق بھی پیدا ہو گیا ہے یعنی الف کی جگہ یائے مجہول کے استعمال سے واحد کے مقابل جمع کے معنی حاصل ہوئے ہیں اس لیے الف اور یائے مجہول یہاں دو مختلف مارفیم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہی کیفیت دوسری غیر فاعلی حالتوں میں ہے جہاں مغنون واؤ {وں} صیغۂ جمع کو ظاہر کر رہا ہے اس لیے الف کے مقابل یہ بھی ایک دوسرا مارفیم ہے لیکن جمع کی صورت میں فاعلی اور غیر فاعلی حالت میں ذیل کے جملوں پر توجہ دیجیے،

(۱) لڑکے کتاب پڑھتے تھے (۲) لڑکوں نے کتاب پڑھی

ان جملوں میں لاحقوں کی تبدیلی کے ساتھ چوں کہ اسم کے معنی نہیں بدلے ہیں اور دونوں جملوں میں اسم جمع مذکّر کے لیے استعمال ہوا ہے اس لیے {ے} اور {وں} آپس میں دو ذیلی مارفیم بن جاتے ہیں اور وہ مارفیم جس کے یہ ذیلی ارکان ہیں علامتِ جمع ہے

گویا اردو کا کوئی اسم جو فاعلی حالت میں غیر مدوّر پچھلے مصوّتے (الف) پر ختم ہوتا ہے غیر فاعلی حالتوں میں یہ غیر مدوّر اگلے مصوّتے (ے) پر ختم ہوگا اور ہر جگہ اس کے معنی واحد غائب مذکّر ہوں گے۔ لیکن جمع کے طور پر فاعلی حالت میں یائے مجہول ایک منفرد مارفیم ہوگا جو جمع کی غیر فاعلی حالتوں میں {وں} سے بدل جائے گا، یہ صرفی تبدیلی صرف اُن اسمائے مذکر میں ہوتی ہے جو الف پر ختم ہوتے ہیں لیکن اس صورت میں اسم اگر مونث ہو تو فاعلی اور غیر فاعلی حالت میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی البتہ جمع کی صورت میں مختلف لاحقے استعمال کرنے پڑتے ہیں مثلاً

ہوا + ئیں = ہوائیں چل رہی ہیں

ہوا + ؤں = ہواؤں نے درخت اکھاڑ دیے

{ئیں} اور {ؤں} دو مختلف لاحقے ہیں جو واحد غائب مونث میں شامل ہونے پر جمع کے معنی دیتے ہیں لیکن ایک دوسرے کے مقابل چوں کہ ان کی معنوی حیثیت یکساں ہے اس لیے یہ دونوں ذیلی مارفیم کے زُمرے میں آتے ہیں۔

صرفیوں کی یہ بحث اب تک ان اسمائے مذکّر و مونّث سے متعلق تھی جو الف پر ختم ہوتے ہیں۔ ان میں اُن اسما کی بحث نسبتاً پیچیدہ تھی جو مذکّر ہیں، چوں کہ وہاں منفرد لاحقوں کے بجائے صوتی تبدیلیوں سے کام لیا جاتا ہے جس کی وجہ سے تجزیے کا عمل بھی کسی قدر پیچیدہ ہو جاتا ہے، لیکن اسمائے مونّث میں صرفیوں کو آسانی سے مادّے سے الگ کیا جاسکتا ہے جس کی وجہ سے اب تک کی بحث میں {ئیں} اور {ؤں} دو ایسے لاحقے ملے ہیں جو انتقالِ صوتی کے تابع نہیں ہیں اس کے بعد مونّث ہی میں ان اسما کو لیجیے جو کسی مصمتے پر ختم ہوتے ہیں اور ذیل کے جملوں میں ان کی حالتوں کا فرق ملاحظہ کیجیے۔

میز رکھی ہوئی ہے — میزیں رکھی ہوئی ہیں — حالتِ فاعلی

میزوں پر کتابیں ہیں — حالتِ غیر فاعلی

اوپر ہم نے {ئیں} اور {ؤں} دو ایسے صرفیوں کی بحث کی جو ان اسمائے مونّث کے ساتھ استعمال ہوتے ہیں جن کا آخری حرف الف ہو، لیکن زیرِ بحث لفظ (میز) کا آخری حرف مصمتہ ہے جس کے بعد {یں} اور {وں} دو لاحقے استعمال کیے گئے ہیں ان لاحقوں کی صرفی حیثیت تو وہی ہے جو مذکورالاوّل لاحقوں کی لیکن یہاں سوال یہ ہے کہ "میز" میں شامل یہ دونوں لاحقے وہی ہیں جو "ہوا" میں بغرضِ جمع شامل کیے گئے ہیں یا واقعی اپنی ساخت کے لحاظ سے دونوں جگہ مختلف لاحقے

ہیں۔ جیسا کہ ابتدا میں ذکر ہو چکا ہے زبان آوازوں کی ترکیبی صورت ہے لہٰذا ان لاحقوں کی ظاہری ہیئت کے بجائے ان کی صوتیات پر توجہ دیں تو معلوم ہوگا کہ { ئیں } { ِیں } اور { ؤں } { وں } چار مختلف لاحقے نہیں ہیں بلکہ دونوں مثالوں میں وہی دو لاحقے ہیں جو کسی غیر مدوّر پچھلے مصوّتے کے بعد واحد غائب مونّث کے صیغۂ جمع میں واقع ہوتے ہیں اور یہاں ہیئت کی ظاہری تفریق دراصل املا کی رہین منّت ہے۔ املا اور مصوّتوں کے تعلق سے پہلے ایک مضمون میں لکھا جا چکا ہے کہ لفظ کی ابتدا میں اردو کا کوئی بھی طویل مصوّتہ الف ماقبل کے ساتھ لکھا جاتا ہے لیکن یہی مصوّتہ جب کسی ماقبل مصوتے کے بعد لکھا جائے تو الف ہمزہ سے بدل جاتا ہے گویا الف یا ہمزہ کسی طویل مصوّتے کی نمائندگی کے لیے بطور اضافی علامت استعمال ہوتے ہیں جن کی ضرورت اس وقت باقی نہیں رہتی جب اس مصوّتے کو کسی مصمتے کے بعد لکھنا ہوتا ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ دونوں مقامات پر لاحقوں کی ہیئتی تفریق املا کا مسئلہ ہے صرف کا نہیں اس لیے ہم یہ نتیجہ اخذ کرسکتے ہیں کہ اردو کے تمام اسمائے مونّث کی فاعلی جمع { ِیں } اور غیر فاعلی جمع { وں } کے مارفیم سے تشکیل پاتی ہے۔ البتہ اس سلسلے میں ایک مارفیم کا ذکر اور باقی ہے جو حالتِ فاعلی میں ان اسما کے ساتھ استعمال ہوتا ہے جو یائے معروف پر ختم ہوتے ہیں۔ مثلاً لڑکی + اں = لڑکیاں۔ اس طرح اسمائے مونّث کے ساتھ تین لاحقے استعمال ہوتے ہیں اور یہ تینوں ذیلی مارفیم ہیں۔

یہاں ایک نحوی قاعدے کا ذکر ضروری ہے جو اسم کی مفعولی حالت پر اثر انداز ہوتا ہے یعنی اسم کی وہ صورت جو حالتِ فاعلی میں استعمال ہوتی ہے اس کا استعمال حالتِ مفعولی میں بھی ہوتا ہے مثلاً "میں نے عورتوں کو دیکھا" = "میں نے عورتیں دیکھیں" دوسرے جملے کا اسم حالتِ فاعلی

سے مخصوص ہے لیکن یہاں اس کا استعمال حالتِ مفعولی میں ہوا ہے۔ صرفی نقطۂ نظر سے ہم اسے آزادانہ تغیّر سے تعبیر کرسکتے ہیں یعنی حالت مفعولی میں جہاں { وں } استعمال ہوسکتا ہے وہاں { ِیں } بھی استعمال کیا جاسکتا ہے اور معنی کا کوئی فرق پیدا نہیں ہوگا۔ تکملی بٹوارے کی طرح آزادانہ تغیّر میں بھی یہ دونوں ذیلی مارفیم کہلائیں گے اس کے بعد صرف وہ اسمائے مذکر رہ جاتے ہیں جو الف پر ختم نہیں ہوتے۔ مونّث کی طرح ان میں حالتوں کے فرق سے کوئی تبدیلی نہیں حتیٰ کہ حالتِ فاعلی میں جمع کی صورت بھی وہی رہتی ہے جو واحد کی۔ البتہ غیر فاعلی حالتوں میں جمع کے لیے { وں } کا استعمال کرنا پڑتا ہے۔

اس بحث کے بعد اردو اسم کے ساتھ پائے جانے والے صرفیوں کی تعیین ہم اس طرح کرسکتے ہیں کہ جمع کی غیر فاعلی حالتوں میں بلاتخصیصِ جنس { وں } اور فاعلی حالت میں صرف مونّث کی جمع بنانے کے لیے { یں } اور { اں } لاحقے استعمال ہوتے ہیں گویا اردو اسما کے صرفی مطالعے میں یہی تین مارفیم ملتے ہیں ان میں بھی آخرالذکر دو تکملی بٹوارے میں ہونے کی وجہ سے ذیلی مارفیم رہ جاتے ہیں البتہ حالتِ ندائی میں علامتِ جمع { وں } کی غنائیت ختم ہو جاتی ہے اور صرف واؤ باقی رہ جاتا ہے اس کو بھی ایک مارفیم مانا جاسکتا ہے

اردو میں افعال کی بحث مصدر سے شروع ہوتی ہے جس کی علامت { نا } ہے اس علامت کے گر جانے کے بعد صیغۂ امر یا اصل مادّہ باقی رہ جاتا ہے۔ مصدر کی تعریف جو عام طور سے کی جاتی ہے اس کے مطابق یہ ایسا اسم ہے جو خود کسی سے نہ بنا ہو لیکن فعل کے دوسرے تمام صیغے اسی سے بنائے گئے ہوں لیکن یہاں غور طلب بات یہ ہے کہ وہ اسم جس کو ہم مصدر مانتے ہیں وہ مصدر بننے کی صلاحیت رکھتا بھی ہے یا نہیں۔ مصدر کے لغوی معنی ہیں نکلنے کی جگہ یا وہ لفظ جس سے فعل کے دوسرے صیغے بنائے جاتے ہیں۔ اس تعریف کے پیش

نظر مصدر کے لیے ضروری ہے کہ وہ ناقابل تجزیہ واحد اکائی ہو لیکن اردو میں فعل کی بحث ہمیشہ علامتِ مصدر گرانے کے بعد شروع ہوتی ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ اردو کا ہر مصدر ایک سے زیادہ اکائیوں پر مشتمل ہوتا ہے جن کو تجزیے کے ذریعہ علیحدہ کیا جا سکتا ہے اس تجزیے میں ایک اصل مادہ حاصل ہوتا ہے دوسری وہ علامت {نا} ہے جو کسی فعل کو اسم میں تبدیل کر دیتی ہے اور اس اسم کی ہیئت بھی حالتوں کے تابع ہوتی ہے ، یہ جملے ملاحظہ ہوں " یہاں اس کا **آنا** مناسب نہ تھا " " یہاں اس کے **آنے** میں کیا برائی تھی " ان دونوں جملوں میں 'آنا' اور 'آنے' فعل نہیں اسم ہیں جو کہیں بھی دوسرے افعال کی تعمیر میں کام نہیں آتے چناں چہ اس کی تعریف ہم اس طرح کر سکتے ہیں کہ {نا} ایسا مارفیم ہے جو کسی مادے میں لاحق ہونے پر اسے اسم میں تبدیل کر دیتا ہے جیسے ہم 'اسم فعل' کہہ سکتے ہیں ، لیکن جسے مصدر کہا جا سکتا ہے یہ وہی مادّہ ہے جس میں اس مارفیم کو لاحق کرتے ہیں اور در اصل اسی سے دوسرے افعال بنائے جاتے ہیں جو بہ لحاظ زمانہ گردانوں پر مشتمل ہوتے ہیں، اردو میں یہ گردانیں بارہ ہیں لیکن اکثر ان کو گیارہ ہی مانتے ہیں[۱] ان کے نزدیک جمع متکلم مذکر و مونث دونوں کے لیے ایک ہی صیغہ ہوتا ہے جب کہ واقعتاً یہ دو مختلف صیغے ہیں ،

ہم کتاب پڑھتے ہیں — مذکر

ہم کتاب پڑھتی ہیں — مونث

اس لیے فعل کے بارہ صیغوں ہی کا لحاظ رکھنا ضروری ہے ، اس کے بعد زمانۂ حال کے صیغوں کا مطالعہ کیجیے تو وہاں {تا} {تی} اور {تے} تین مارفیم ملیں گے جو افعال ناقصہ کی مدد سے اپنے فاعل کی تعداد اور جنس کا پتہ دیتے ہیں چنانچہ {تا} واحد غائب ، واحد حاضر اور واحد متکلم مذکر

---

[۱] اردو صرف و نحو کا خاکہ ، مشمولہ اردو میں لسانیاتی تحقیق صفحہ ۱۶۱

کی پہچان ہے {تی} مونث کے تمام صیغوں میں استعمال ہوتا ہے اور تعداد کی خبر فعل ناقص سے ملتی ہے اور {تے} جمع مذکر کے صیغوں میں استعمال ہوتا ہے اس طرح زمانۂ حال کے صیغوں میں تین مارفیم ملتے ہیں جن سے مختلف افعال بنائے جاتے ہیں ،

اس کے بعد ماضی مطلق کے صیغوں پر آجائیے ، یہاں فعل ہمیشہ اپنے مفعول کے تابع ہوتا ہے اس لیے مفعول اگر واحد مذکر ہے تو {ا} جمع ہے تو {ے} اور اگر واحد مونث ہے تو {ی}[۱] اور جمع ہے تو {یں} مارفیم استعمال ہوں گے البتہ مادہ اگر الف یا واؤ[۲] پر ختم ہوتا ہے تو واحد مذکر کے لیے ایک دوسرا مارفیم {یا} استعمال ہوتا ہے مثلاً تم نے کیا کھویا کیا **پایا** اس کے بعد مستقبل کے لیے ذیل کے جملے ملاحظہ ہوں ۔

	مذکر	مونث
وہ تو (پڑھ + ے) =	پڑھے گا	پڑھے گی
وہ ہم (پڑھ + یں) =	پڑھیں گے	پڑھیں گی
تم (پڑھ + و) =	پڑھو گے	پڑھو گی
میں (پڑھ + وٗں) =	پڑھوں گا	پڑھوں گی

یہاں پر چار لاحقے استعمال کیے گئے ہیں جن میں پہلا {ے} تو بظاہر

---

[۱] اردو کے وہ مادّے جو یائے معروف پر ختم ہوتے ہیں ان میں اس وقت کوئی تبدیلی نہیں ہوتی جب مفعول واحد مونث ہو ، مثال یہ ہے " اس نے چائے پی " یہاں جمع کے لیے {ں} لاحقہ استعمال کرتے ہیں ،

[۲] اس موقع پر واحد جمع ، مذکر مونث کے لیے جو تصریفی لاحقے استعمال ہوتے ہیں ان کی ساخت اس طرح ہے ، کھانا کھایا ، کھانے کھائے ، روٹی کھائی ۔ روٹیاں کھائیں ، اور ہمزہ سے لکھے جانے والے صرفیوں کے بارے میں بتایا گیا ہے کہ یہ بغیر ہمزہ لکھے جانے والے صرفیوں سے مختلف نہیں

وہی مارفیم معلوم ہوتا ہے جو ماضی مطلق کے صیغۂ جمع مذکر (مفعولی) میں استعمال ہوا ہے لیکن واقعتاً دونوں کی صوتیاتی ساخت مختلف ہے یعنی ماضی مطلق میں یائے مجہول Higher-mid اور مستقبل میں یائے لین Lower-mid درجے پر بولا جاتا ہے اس کے علاوہ تعداد اور زمانے کی تفریق سے بھی یہ دو مختلف مارفیم بن جاتے ہیں، دوسرے مارفیم {یں} کی صوتیاتی ساخت بھی اس سے مختلف ہے جو ماضی مطلق میں جمع مونث (مفعولی) کے لیے استعمال ہوا ہے ماضی مطلق میں یائے معروف مغنون ہے اور مستقبل میں یائے مجہول مغنون۔ البتہ حالتِ فاعلی میں جمع مونث (عورتیں) کا مارفیم بھی یائے مجہول مغنون ہے، لیکن دونوں جگہ اسم و فعل کے اختلاف کی بنا پر یہ بھی ایک منفرد مارفیم قرار پائے گا، تیسرا مارفیم {و} اس کی حالت ندائی میں علامت جمع سے مشابہت رکھتا ہے اور یہی مارفیم {و} امر کے صیغۂ جمع کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے لیکن ہر جگہ معنوی اختلاف کے سبب یہ تینوں مختلف مارفیم ہیں، چوتھا مارفیم {وں} واحد متکلم کے صیغۂ امر میں بھی استعمال ہوتا ہے مثلاً "کیا میں کتاب پڑھوں"

اس طرح اردو صرفیوں کا یہ ایک اجمالی خاکہ ہے جس میں صرفیوں کی وہ کم سے کم تعداد ہے جو زبان کی پوری ساخت کا احاطہ کر لیتی ہے، ان صرفیوں کی تعداد اور کم رہ جاتی ہے اگر ان کے ظاہر و باطن کا لحاظ نہ رکھا جائے۔ اسم کے ساتھ تو یہ گنتی کے دو تین ہی مارفیم ہیں، مارفیم کے اس تصور کو جدید اردو قواعد کی بنیاد بننا چاہیے، اردو قواعد پر برسوں عربی فارسی روایت کارفرما رہی ہے اس میں شک نہیں کہ ہم نے اس روایت سے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ اظہار کے بہت سے وسیلے اسی روایت سے ملے ہیں لیکن آج اس روایت کو آگے بڑھانا ہے اور اظہار کے جو وسیلے اس روایت سے حاصل ہوئے ہیں انھیں جدید لسانیاتی مطالعے کے کام میں لانا چاہیے، اسلاف نے اس سلسلے میں جو خدمات انجام

دی ہیں وہ اردو کا قابلِ صد احترام تاریخی سرمایہ ہے لیکن اس سرمائے کو حرفِ آخر مان کر تحقیق و تنقید کے دروازے بند نہیں کر دینے چاہییں، اس لیے کہ تحقیق و تنقید کسی زبان کی بقا کے لیے غذا کا حکم رکھتی ہیں اور جہاں یہ سلسلہ بند ہو جاتا ہے زبان کی ترقی رک جاتی ہے چنانچہ آج اردو قواعد میں مصدر اور مضارع کے تصورات ناقابلِ فہم ہیں، اردو کو مصدر کا تصور فارسی کی تقلید نے دیا ہے فارسی میں نون کو علامتِ مصدر کیوں مانا جاتا ہے اور وہاں صیغوں کی گردان اس علامت مصدر کو گرا دینے کے بعد کیوں شروع ہوتی ہے یہ ہرگز ہمارا مسئلہ نہیں ہے البتہ اردو میں مصدر کا یہ تقلیدی روپ الفاظ کی تشکیل میں کہیں کام نہیں آتا، مضارع کا تصور تو اور بھی عجیب و غریب ہے مضارع کے لغوی معنی ہیں آپس میں مشابہ ہونا اور عربی میں حال و مستقبل کے لیے چوں کہ ایک ہی صیغہ ہوتا ہے اس لیے حال و مستقبل میں شابہت کی وجہ سے یہ دونوں مضارع کے ذیل میں آجاتے ہیں لیکن اردو میں تو ماضی حال اور مستقبل تین زمانے ہوتے ہیں پھر سمجھ میں نہیں آتا اردو میں مضارع کی بحث کیوں روا رکھی گئی ہے لہٰذا آج اردو قواعد پر نظرِ ثانی کی ضرورت ہے،

اردو رسم الخط اور اس کے تعلیمی مسائل

لسانیات کی روز افزوں اہمیت کے پیش نظر زبان کی تعلیم خالص تکنکی مسئلہ بنتی جا رہی ہے ہندوستان میں اردو زبان کے سلسلے میں اس تعلیمی تکنک Educational Technology کی اہمیت دوسری زبانوں کے مقابلے میں کچھ زیادہ ہی ہو جاتی ہے اس کا ایک سبب تو اردو کی وہ متنوع لسانی حیثیت ہے جو تعلیم کے مندرجہ ذیل مسائل پر مشتمل ہے،

۱۔ اردو کی تعلیم بہ حیثیت مادری زبان
۲۔ اردو کی تعلیم بہ حیثیت ثانوی زبان ۔ ہندی ریاستوں میں
۳۔ اردو کی تعلیم بہ حیثیت ثانوی زبان ۔ غیر ہندی ریاستوں میں
۴۔ اردو کی تعلیم بہ حیثیت غیر ملکی زبان

دوسرا سبب اس کے وہ لسانیاتی رشتے ہیں جو ایک طرف ساخت کے لحاظ سے ہند آریائی زبانوں سے منسلک ہیں دوسری طرف رسم الخط اور لغات کی وجہ سامی خاندان سے ، دراصل اس تعلق نے ہی اردو کی تعلیم کے سلسلے میں کچھ ایسے مسائل پیش کیے ہیں جن کا حل اطلاقی لسانیات کے میدان میں تلاش کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے، اس مضمون کا تعلق چوں کہ اردو کی تعلیم کے پہلے دو مسائل سے ہے اس لیے یہاں اس امر کا اظہار ضروری ہے کہ ان دونوں صورتوں میں اردو کا تصور رسم الخط کے پس منظر میں ہی ابھرتا ہے لیکن یہ واقعہ اردو کی تعلیم کے مسئلے کو آسان نہیں بنا دیتا اس کے برعکس کچھ ایسے اصولوں کے تقاضے کرتا ہے جن کی

روشنی میں تعلیم زبان کے کچھ مفید قاعدے مقرر کیے جا سکیں، اس سلسلے میں طلبہ کے مقابلے پر وہ اساتذہ زیادہ توجہ کے مستحق ہیں جو زبان کی تعلیم دیتے ہیں خصوصاً پرائمری کلاسوں میں جہاں استاد کی صرف واجبی قابلیت ہی کو ضروری سمجھا جاتا ہے حالاں کہ جہاں عام تعلیمی سطح پر اساتذہ کا تربیت یافتہ ہونا ضروری ہے وہاں لینگویج ٹیچر کا متعلقہ زبان میں تربیت یافتہ ہونا بھی ضروری ہے لیکن اس تربیت کا مطلب کسی مخصوص ادبی نصاب کی تکمیل نہیں ہے بلکہ اس کا مطلب وہی لسانیاتی پس منظر ہے جس نے تعلیم زبان کو تکنالوجی کے درجے تک پہونچا دیا ہے اس قول کی کچھ اور وضاحت آگے ہو سکے گی،

زبان کی تعلیم کسی بھی حیثیت میں ہو خواہ اہل زبان یا غیر اہل زبان کے لیے رسم الخط ایک ناگزیر مرحلہ ہے یہاں زبان کی تعریف پر بحث کرنا تو بے محل ہوگا، تاہم اتنا کہا جا سکتا ہے کہ زبان آوازوں کا وہ سلسلہ ہے جسے ترسیل کا وسیلہ کہا جاتا ہے اس تعریف کے ساتھ ہی لسانیات کی اہم ترین شاخ صوتیات زیر بحث آجاتی ہے جس کی مدد سے نہ صرف تعلیم زبان بلکہ تاریخ زبان کے بھی مسائل حل کیے جا رہے ہیں اور یہاں یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ صوتیات ہی وہ سائنس ہے جس نے معلم زبان پر یہ ذمے داری عائد کر دی ہے کہ اسے اپنی زبان میں پائی جانے والی آوازوں کا پورا پورا شعور ہونا چاہیے اسے معلوم ہونا چاہیے کہ کسی لفظ کو ایک خاص شکل میں کیوں لکھا جاتا ہے اس لیے کہ تعلیم زبان کا اب وہ دور نہیں جہاں روایتی اصولوں کی روشنی میں الفاظ کو ایک خاص شکل میں اس لیے لکھتے تھے کہ انھیں اسی طرح سکھایا گیا تھا لیکن آج جب کہ اس ارض بسیط پر (جو کہ اب یقیناً تنگ ہوتی جا رہی ہے) دنیا کی قومیں اس طرح ایک دوسرے کے قریب آ رہی ہیں کہ ایک مخلوط و مربوط سماج کا تصور محال نہیں ہے وہاں تیزی سے زبانیں سیکھنے کا رجحان بڑھتا

جارہا ہے اور اتنی ہی تیزی سے قوموں نے اپنی زبانوں کا لسانیاتی محاکمہ شروع کردیا ہے تاکہ ایسے اصول و آئین کو منضبط کیا جاسکے جن کی موجودگی میں تعلیم و تحصیل کا مسئلہ آسان سے آسان تر ہو جائے۔ جدید لسانیات کا یہی پس منظر ہے۔

سوال ہو سکتا ہے کہ ابتدائی کلاسوں میں جہاں زبان کی تعلیم رسم الخط سے عبارت ہے کیا جدید لسانیات سے مدد لی جاسکتی ہے۔ ظاہر ہے لسانیات کا میدان پرائمری درجات نہیں ہو سکتے لیکن لینگویج ٹیچر کا لسانیات کے ان اصول سے واقف ہونا ضروری ہے جو اسے اپنی زبان کا ایک واضح تصور عطا کر سکتے ہیں اور رسم الخط کے تعلق سے حرف و صوت کا ایک حقیقی شعور دے سکتے ہیں اس لیے کہ حرف و صوت کے درمیان جب تک حقیقی رشتہ طے نہیں ہوگا املا کو بے قاعدگیوں سے نہیں بچایا جاسکتا اور تحصیل کا آغاز چوں کہ پرائمری درجات سے ہوتا ہے اس لیے زبان یا تحریر کے غلط یا صحیح جو بھی تصورات اس دور میں مرتسم ہو جاتے ہیں آگے وہی خدوخال بن کر ابھرتے ہیں یعنی تحریر کو ہم کس طرح استعمال کریں اس کی عادتیں ابتدائی کلاسوں ہی میں پڑتی ہیں اس لیے اصلاح کا آغاز وہیں سے ہونا چاہیے۔ اردو کے سلسلے میں یہ بات خاصی اہمیت رکھتی ہے خصوصاً اس وجہ سے کہ اردو رسم الخط کا صوتیاتی مزاج دوسری زبانوں کے مقابلے میں زیادہ پیچیدہ ہے۔ یہ پیچیدگی اور بڑھ جاتی ہے جب حرفوں کو توڑ کر جڑواں صورت میں لکھا جاتا ہے جس کے نتیجے میں اکثر ایک ہی حرف کی مختلف حالتوں میں پریشان کن تعداد ہو جاتی ہے اس کے علاوہ اردو میں ایسے الفاظ کی کمی نہیں جو برسوں سے چلن سے ایک خاص ہیئت اختیار کر چکے ہیں حالاں کہ اصول املا کے اعتبار سے غلط ہیں مزید یہ کہ اعراب سکھائے تو جاتے ہیں لیکن ان کے استعمال کی اہمیت کو محسوس نہیں کیا جاتا جس کی وجہ سے اردو الفاظ اپنے

تلفظ کے لیے سیاق و سباق کے پابند ہوتے ہیں قواعد جو پرائمری تعلیم سے بہت آگے کی منزل ہے حرفِ علت اور حرفِ صحیح سے شروع ہوتی ہے لیکن آوازوں سے ان کا کیا رشتہ ہے یہ آخر تک نہیں کھلتا۔ مصوّتے اور مصمتے کی اصطلاحیں بہت بعد میں آئی ہیں ان کا استعمال بھی لسانیات کے دائرے تک محدود ہے اور کچھ ایسا لگتا ہے کہ خالص صوتیاتی مباحث کے لیے مصوّتہ اور مصمتہ اور قواعد کے لیے حرفِ علت اور حرفِ صحیح کی اصطلاحیں مخصوص ہوتی جارہی ہیں اس لیے ان تمام امور کے پیشِ نظر ضرورت اس امر کی ہے کہ اردو کی تعلیم کے لیے ایسے اقدامات کیے جائیں کہ رسم الخط کا سکھانا تربیت یافتہ استاد کے ذریعہ ممکن ہو سکے۔ اب تک زبانوں کے سکھانے پر سائنسی نقطۂ نظر سے بہت کچھ توجہ دی گئی ہے لیکن تنہا رسم الخط کی تعلیم پر اس طرح کی کوئی توجہ نہیں دی گئی ہے۔ رسم الخط کو یا تو تعلیم زبان کا ایک حصہ سمجھا گیا ہے یا مادری زبان کی تعلیم میں اسے مروّجہ نظام تعلیم کا حصہ سمجھا گیا ہے جہاں طالب علم کو برسوں کے چلن سے لکھنے اور پڑھنے کا سلیقہ آجاتا ہے ادھر کچھ دنوں سے ایسی کوششیں نظر آرہی ہیں جن کا مقصد اردو رسم الخط کی سائنٹفک تعلیم ہے لیکن یہ زیادہ تر انفرادی کوششیں ہیں جو غیر اہل زبان کو اردو سکھانے کے واسطے اختیار کی گئی ہیں اس کے علاوہ دو قاعدوں کو پیش کرنے کا انداز بھی بدلا ہے لیکن حرفوں کا روایتی تصوّر وہاں بھی کارفرما ہے اس لیے رسم الخط کی تعلیم میں تربیت کا مسئلہ خاصا اہم ہے اور اسے اس طرح حل کیا جاسکتا ہے کہ زبان کے کسی بھی معیاری امتحان میں۔ جہاں زبان کے نام پر ادب کی تعلیم دی جاتی ہے وہاں رسم الخط اور اصول املا پر ایک پرچہ شامل کر دیا جائے اس لیے کہ ہمارے تعلیمی ڈھانچے میں زبان کے معلّم وہی لوگ ہوتے ہیں جو ادب کا کوئی معیاری امتحان پاس کر چکے ہوتے ہیں چناں چہ ایسے بورڈ یا ادارے جن کے مختلف علاقوں میں امتحان کے سینٹر قائم ہیں ان کو

اس طرف خصوصی توجہ دینی چاہیے اس کے علاوہ ایم۔اے، کے امتحان میں
جہاں صوتیات کو شریک نصاب کر لیا گیا ہو وہاں اس کی تعلیم اس طرح ترتیب
دی جا سکتی ہے کہ رسم الخط کے لیے بھی گنجائش نکل آئے،

بہر حال اس طرح کی کوششیں اگر بروئے کار لائی جا سکتی ہوں تو اس سے
قبل ضروری ہے کہ ماہرین کی کمیٹی رسم الخط کی تعلیم کے ایسے اصول مقرر کرے
جن کو نصاب کے طور پر استعمال کیا جا سکے، ذیل میں چند ایسے صوتیاتی مباحث
ہیں جن پر نصاب کے نقطۂ نظر سے غور کیا جا سکتا ہے اس کے بعد وہ املائی
علامتیں ہیں جن کا واضح تصور ان صوتیاتی مباحث سے ٹکرا ہوا ہے اور ان
اصولوں کا اطلاق بلا تخصیص حالات اردو کی تعلیم کے کسی بھی موقع پر ہو سکتا ہے

(۱) صوتیات کی تعریف
(۲) آوازوں کا عملِ تخلیق
(۳) مصوّتے — نیم مصوّتے
(۴) مصمتے اور ان کے اقسام
(۵) صوتیے - ذیلی صوتیے (اقلی جوڑے)
(۶) تکملی بٹوارا

صوتیات کے یہ وہ مباحث ہیں جن کو رسم الخط کی تعلیم میں بہ حیثیت معاون
سبجکٹ شامل کیا جا سکتا ہے ان کی مدد سے حرف و صوت کا ایک اصولی اور
واضح نقش ذہن میں مرتسم ہو جاتا ہے اور طالب علم آوازوں کے ادراک کے
ساتھ ہی علامتوں سے ان کا رشتہ قائم کر لیتا ہے سوائے ان علامتوں کے
جن کو اردو رسم الخط کی بوالعجبی کہا جاتا ہے،

لیکن ثانوی زبان کے طور پر تعلیم کے وقت آوازوں کی ادائیگی
کا ایک نازک مسئلہ پیدا ہوتا ہے اردو اپنی چند آوازوں کی وجہ سے ایک
خصوصی امتیاز رکھتی ہے اور دراصل بول چال کی سطح پر آج اردو کا تصور اس

کے الفاظ سے نہیں بلکہ ان آوازوں سے وابستہ ہے ان میں بھی ق ایسی آواز
ہے جو اہل اردو کے درمیان بھی علاقائی خصوصیات کے زیر اثر بدل جاتی ہے،
چنانچہ پنجاب میں ک اور دکن میں خ اس کے علاقائی روپ ہیں، اگرچہ
صوتیات نے اس مسئلے پر لیباریٹری اور مشقوں کے ذریعہ قابو پانے کی کوشش
کی ہے تاہم صوتیات صرف اتنا ہی بتاتی ہے کہ کس آواز کو کس طرح ادا کیا جائے
لیکن ادائیگی پر قابو عطا کرنا اس کا کام نہیں اس کا بتدریج علاج تکرار ہے
جس کے لیے ماحول کی سخت ضرورت ہے پھر بھی تلفظ میں صوتی عادتوں کی
مداخلت کا امکان باقی رہتا ہے اس مداخلت کو روکنے کی کوشش ضرور کرنی
چاہیے لیکن خ غ ق کی ادائیگی پر اصرار نہیں کرنا چاہیے اس سے ایک تو
تحصیل کی رفتار پر اثر پڑے گا دوسرے زبان کا سیکھنے والا نہ تو اپنی صوتی
عادتوں کو چھوڑ دے گا اور نہ اپنے ماحول کو، اس کی صوتیاتی تربیت پر بہر حال
یہ ماحول اثر انداز ہوگا اور عام طور سے مادری زبان کے ماحول میں نئی زبان
سے رشتہ زیادہ تر تحریری سطح پر ہی باقی رہ جاتا ہے اس کے علاوہ یہ ایک
صوتیاتی مشاہدہ ہے کہ نئی زبان کی اجنبی آوازیں مادری زبان کی قریب ترین
مماثل آوازوں سے بدل جاتی ہیں یہ تبدیلی اگر انفرادی ہو تو اسے تلفظ کی
خامی سمجھا جاتا ہے اور اگر یہ اجتماعی ہو تو اسے علاقائی روپ کہا جاتا ہے
اوپر اس سلسلے میں ق کی مثال دی گئی تھی جس کے علاقائی روپ ک اور
خ ہیں اسی طرح اردو میں انگریزی کے دنتانگ دو رکنی مصوتوں میں بدل
جاتے ہیں یا ہندی کا [illegible] اردو کے نون میں بدل جاتا ہے، خود اردو
والوں نے عربی کی متعدد آوازوں کو اپنی عادتوں کے مطابق ڈھال لیا ہے
جس نے ث ص ذ ض ظ ح ط اور ع کے املا کا مسئلہ پیدا کر دیا ہے
تاہم اس امر کی کوشش ضرور کرنی چاہیے کہ طلبہ نئی آوازوں کو اصل کے مطابق
ادا کر سکیں جس کے لیے مداخلت کے محلِ وقوع کو جاننا بھی ضروری ہے چنانچہ

اس کا مختصر سا ذکر مناسب رہے گا اس سلسلے میں اردو کی حسب ذیل آوازوں کو ممیز آوازیں کہا جا سکتا ہے،

ف ز (ژ) ش خ غ ق

جنوبی ہند کی ریاستوں میں ف ز ش کا تلفظ آسانی سے پایا جاتا ہے خ غ ق کا تلفظ کوشش طلب ہے، پنجاب میں ف ز ش کا تلفظ عام ہے خ کا تلفظ بھی عام طور سے مل جاتا ہے البتہ غ کا تلفظ مشتبہ ہے ق کا ذکر اوپر ہو چکا ہے، البتہ مصوتوں کے سلسلہ میں یہاں بڑی دشواری پیش آتی ہے اردو کے مقابلے میں پنجابی کا رجحان ہے کہ طویل مصوتہ خفیف مصوتے میں بدل جاتا ہے لہٰذا جب ان کو اپنے کسی جملے میں "کام" لکھنا ہو تو "کم" لکھ دیتے ہیں اور جب ان کے سامنے "کم" بولا جاتا ہے تو "کام" لکھ دیتے ہیں جس کی وجہ سے پنجابی طلبا میں مصوتوں کی غلطیاں زیادہ ہوتی ہیں جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ادائیگی کے معاملے میں مصمتوں ہی کو خصوص حاصل نہیں ہے بلکہ مصوتوں کی صحیح ادائیگی زیادہ بڑا مسئلہ ہے، لگ بھگ یہی خصوصیات ہماچل پردیش اور ہریانہ کی بھی ہیں پھر بھی اردو مصوتے یہاں زیادہ صحت کے ساتھ ادا ہو جاتے ہیں اس کے علاوہ بنگالی ش اردو کے س میں مداخلت کرتا رہتا ہے آسامی کے دندانی آوازیں اردو کی معکوسی آوازوں میں مداخلت کرتی رہتی ہے، ان کے علاوہ ہندوستان کی دوسری ریاستوں کا صوتی معیار لگ بھگ وہی ہے جو ہندی ریاستوں کا جہاں ف اور ز کے علاوہ ش کا تلفظ بھی مشتبہ ہے، اس کے علاوہ 'ب' کو 'و' اور 'و' کو 'ب' میں بدلنے کا رجحان بھی پایا جاتا ہے، پھر ایک صورت اور پیش آتی ہے یعنی جہاں ہندی میں ز کی آواز اکثر ج میں بدل جاتی ہے وہاں ج کی آواز کو بھی ز میں بدل دیا جاتا ہے جس کی وجہ سے جائزہ کا تلفظ اکثر "زائزہ" سننے میں آیا ہے اس سے ظاہر ہوتا

ہے کہ اردو رسم الخط کی تعلیم کا صوتیاتی مسئلہ دوسری ریاستوں کے مقابلے میں ہندی ریاستوں میں زیادہ توجہ طلب ہے لیکن اتنا ضرور ہے کہ صرفی و نحوی مماثلت کی وجہ سے ہندی والوں کی رسم الخط میں تحصیل کی رفتار زیادہ تیز ہوتی ہے لیکن جہاں جہاں صوتی مغائرت مانع آتی ہے اسقام زیادہ دیر تک رہتے ہیں نتیجے میں تکمیل دیر میں ہوتی ہے لیکن غیر ہندی والوں میں تحصیل کی رفتار سست ہوتی ہے مگر صوتیاتی مغائرت جتنی کم ہوتی ہے تکمیل اتنی ہی جلد ہو جاتی ہے

صوتی عادتوں کا یہ ذکر رسم الخط کی تعلیم کے صوتیاتی پس منظر میں وارد ہوا اور جو موضوع ہم پیچھے چھوڑ آئے ہیں وہ املائی علامتوں کا مختصر سا جائزہ ہے اس سلسلے میں سب سے پہلے مصوتوں کا ذکر مناسب رہے گا، اردو میں عام طور سے دس مصوتوں کا ذکر کیا جاتا ہے جن کو املائی نمائندگی حاصل ہے اس سلسلے میں اتنا اور عرض کر دیا جائے کہ اس بحث میں مصوتوں کی مخارجی ترتیب کے بجائے علامتوں کی ترتیب کا زیادہ لحاظ رکھا گیا ہے

غیر مدوّر مرکزی مصوّتہ

ا ـَ الف، ع — یہ مصوّتہ دو مصمتوں کے درمیان زبر سے لکھا جاتا ہے مثلاً تَب، جَب، رَب وغیرہ الفاظ میں لیکن لفظ کی ابتدا میں اس کو الف سے لکھا جاتا ہے جیسے اب اس طرح الف ایک ذیلی علامت (allograph) ہے جو فتحہ کے ساتھ تکمیلی بٹوارے میں ہے اس لیے الف مفتوحہ کا استعمال زبردست غلطی ہے عربی کے اکثر الفاظ میں ابتدائی ع کا استعمال ہوتا ہے مثلاً عدد، عمل، وغیرہ اردو میں اس کی صوتی حیثیت وہی ہے جو الف کی چنانچہ اس کو بھی بالفتح نہیں لکھنا چاہیے ،

غیر مدوّر اگلے مصوّتے

۲- ـِ { اِ عِ } زبر کی طرح یہ مصوّتہ بھی دو مصمتوں کے درمیان پایا جاتا ہے جیسے دِل، سِل، بِل وغیرہ الفاظ میں ۔ لفظ کی ابتدا میں الف یا عربی کے اکثر الفاظ میں ع کے ساتھ زیر کا استعمال کرتے ہیں اس مصلوت کا ذکر" اردو املا اور مصوّتے" میں کیا جاچکا ہے بہرحال مثالیں یہ ہیں اِجازت، اِقرار، عِلاج، عِمارت وغیرہ

۳- ی { اِی - یِ } (یائے معروف) یہ مصوّتہ بالترتیب ان الفاظ میں پایا جاتا ہے۔ ایمان ۔ میزان یساقی ۔ عربی کے اکثر الفاظ میں ع ماقبل سے بھی لکھا جاتا ہے جیسے عِید

۴- ے { اے - یے } یائے مجہول، یہ مصوّتہ ان الفاظ میں سنائی دیتا ہے ۔ ایک، بیدار ۔ میرا، تلوے، تنکے، اس کے علاوہ یہ مصوّتہ حرفِ ندا کے طور پر بھی پایا جاتا ہے، مثلاً "اے لڑکے" اس علامت پر زبر یا زیر کا استعمال نہیں کرنا چاہیے

۵- ے { اَیَ - یَ } (یائے لین) یہ مصوّتہ ان الفاظ میں سنائی دیتا ہے، اَیوان، حیَران، قَے، مَے، عربی کے چند الفاظ میں ع ماقبل کے ساتھ جیسے عَیب یائے نیم مصوّتے کے طور پر بھی آواز دیتا ہے اس صورت میں یہ ہمیشہ لفظ یا صوتِ رکن کی ابتدا میں آتا ہے یا پھر لغزیے کے طور پر کسی مصمتے کے فوراً بعد اس طرح آتا ہے کہ اس کے بعد کوئی طویل مصوّتہ ہوتا ہے جو اردو کے ان سوالیہ الفاظ میں ہے، کیا ۔ کیوں یہ لغزیہ اعراب کا عمل قبول نہیں کرتا البتہ مصمتے سے قبل

جب یہ نیم مصوّتہ ہو تو اعراب کا عمل قبول کرتا ہے، لغزیہ اور نیم مصوّتے کی پہچان یہ ہے کہ لغزیہ کسے مصمتے اور یا اور ایک طویل مصوّتے کے درمیان آتا ہے اور نیم مصوّتہ لفظ یا صوتِ رکن کی ابتدا میں آتا ہے اور مصمتوں کی طرح اعراب قبول کرتا ہے البتہ یہ بالکسر کبھی نہیں ہوتا صرف بالفتح اور بالضم ہوتا ہے یَہاں، یَقین، تعیُّن، تخیُّل،

مدوّر پچھلے مصوّتے

۶- { اُ عُ } یہ مصوّتہ پیش کی صورت میں ہمیشہ دو مصمتوں کے درمیان ہوتا ہے جیسا کہ زیر یا زبر ۔ مثلاً ان الفاظ میں ۔ گُل مُل ۔ لفظ کی ابتدا میں پیش کا استعمال الف یا ع پر ہوتا ہے جیسے ۔ اُجلا، اُلفت ۔ عُریاں، عُقدہ وغیرہ میں،

۷- ؤ - اؤ { عؤ } واو معروف، لفظ کی ابتدا میں یہ مصوّتہ ان الفاظ میں سنائی دیتا ہے ۔ اؤپر ۔ اؤنچا ۔ لفظ یا صوتِ رکن کے آخر میں ان الفاظ میں سنائی دیتا ہے، خؤب ۔ دؤر، عؤد، خالؤ آلو ۔

۸- وَ - اوَ { عوَ } واوِ لین ۔ یہ مصوّتہ ابتدا میں ان الفاظ میں سنائی دیتا ہے اوَلاد ۔ عورَت، لفظ کے درمیان ان الفاظ میں آتا ہے ۔ دوَر ۔ غوَر وغیرہ ۔ لفظ کے آخر میں یہ مصوّتہ بہت کم آتا ہے البتہ لفظ توَ اس کی ایک مثال ہے فارسی کا "نوَ" بھی ہے ۔

۹- و - او { واوِ مجہول ۔ لفظ کی ابتدا میں یہ مصوّتہ ان الفاظ میں آتا ہے ۔ اولا ۔ اوچھا، لفظ کے درمیان ان الفاظ میں چور شور، لفظ کے آخر میں، بولو ۔ جو ۔ سو ۔ اس واو پر کسی

اعراب کی ضرورت نہیں۔
واو نیم مصوّتے کے طور پر لفظ یا صوتِ رکن کی ابتدا میں آتا ہے اور وہاں اس پر اعراب کا استعمال بھی ہوتا ہے مثلاً۔ وَہاں۔ ساوَن۔ وِصال مصوِّر۔ وُسعت۔ تصوُّر۔ وغیرہ۔

غیر مدوّر پچھلا مصوّتہ

۱۰۔ آ ۔ ا } یہ مصوتہ ان الفاظ میں سنائی دیتا ہے، آتش، آخر۔
عا ۔ ع } عادت، عاقل، بارش، خارش، معذور، معصوم،

ہمزہ۔ ہمزہ دو مصوّتوں کے وقوع کو ظاہر کرتا ہے اس پر تفصیلی بحث مضمون "اردو املا اور مصوّتے" میں کی جا چکی ہے، صوتیاتی نقطۂ نظر سے دو ارکان میں جب یکے بعد دیگرے دو مصوتے واقع ہوں تو دوسرے مصوتے کو ظاہر کرنے کے لیے ہمزہ کا استعمال کیا جاتا ہے، اور عام طور سے یہ دونوں مصوتے یا تو طویل ہوتے ہیں یا ایک طویل اور ایک خفیف، اردو کے صوتیاتی ڈھانچے میں دونوں خفیف مصوتے یکے بعد دیگرے واقع نہیں ہوتے لیکن عربی کے چند الفاظ اس کلیے کا استثنا ضرور ہیں مثلاً مطمئن (مُط + مَ ءِ ن) [1] جرأت، تعلق، تعجب، تاثر، لیکن ان الفاظ کا اردو میں اتنا زیادہ چلن ہے کہ ان پر عربی کی چھاپ لگا کر بحث کرنا اردو کے ساتھ زیادتی ہوگی، اس لیے یہ کلیہ باطل ہو جاتا ہے کہ اردو میں دو مصوتوں کا وقوع طویل + طویل یا طویل + خفیف یا خفیف + طویل کی صورت میں پایا جاتا ہے بلکہ یہ خفیف + خفیف کی صورت میں بھی ملتا ہے البتہ ہمزہ کی مثال صرف لفظ مطمئن ہی ہے۔

اس طرح دس مصوتوں کے لیے اردو میں بیس سے زیادہ علامتیں استعمال کرنی پڑتی ہیں علامتوں کی یہ کثرت خود اپنی جگہ کافی پریشان کن ہے

[1] عام بول چال کی سطح پر یہ دونوں مصوتے دفتانگ میں بدل جاتے ہیں۔

اس پر مزید دشواری یہ کہ ان میں بیشتر دوہری علامتیں ہیں جن کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اردو کا ہر طویل مصوتہ لفظ کی ابتدا میں دو حرفوں سے لکھا جاتا ہے اور اکثر حالتوں میں ان پر اعراب بھی استعمال ہوتے ہیں جس سے ایک آواز کے لیے تین تین علامتیں استعمال ہو جاتی ہیں ملاحظہ ہو
اوَ + راق = اوَراق ۔ اے + وان = ایوان لیکن مصوتوں کی تعداد میں نیم مصوتوں کو بھی شامل کر لیا جائے تو تناسب کا فرق کسی حد تک کم ہو جاتا ہے تاہم بنیادی علامتیں چوں کہ کم ہی ہیں (ا ع و ی ے ۓ ۔ ۓ) اس لیے ذہن نشیں کرنے میں زیادہ پریشانی نہیں ہوتی اس کے علاوہ علامتوں کی اس کثرت سے اتنا فائدہ ضرور ہے کہ اس طرح حرف و صوت کے درمیان ایک واضح رشتہ قائم ہو جاتا ہے اور الفاظ اپنے تلفظ کے لیے سیاق سباق کے محتاج نہیں رہتے،

مصمتوں کا معاملہ اتنا پیچیدہ نہیں ہے جتنا مصوّتوں کا سوائے اس کے کہ حرفوں کو جڑواں صورت میں لکھا جاتا ہے جس سے مبتدیوں کو خاصی پریشانی ہوتی ہے، مصمتوں پر زیادہ بحث نہیں کرنی صرف ان اصولوں کا ذکر کیا جائے گا جو مبتدیوں کے کام آ سکتے ہیں اور عام طور سے اردو رسم الخط کی تعلیم میں انھی اصولوں پر عمل کیا جا رہا ہے یعنی علامتوں کی ان کے ماحول کے مطابق درجہ بندی کر دی گئی ہے (۱) ابتدائی حالت (۲) درمیانی حالت (۳) آخری حالت، ایسی صورت میں حرفوں کی ٹوٹی ہوئی شکلیں قدرے مختلف ہو جاتی ہیں اس کے علاوہ اردو حروف ماقبل اور مابعد سے جوڑ کر لکھے جاتے ہیں اس خصوصیت کی بنا پر اردو حرفوں کو دو خانوں میں تقسیم کیا گیا ہے (۱) وہ حروف جو اپنے ماقبل سے جڑتے ہیں مابعد سے نہیں جڑتے (۲) وہ حروف جو ماقبل و مابعد دونوں سے جڑتے ہیں، اول الذکر حروف یہ ہیں،

ا (آ) د ڈ ذ ر ڑ ز ژ و

باقی تمام حروف دوسرے خانے میں آتے ہیں اور ان تمام حروف کی بنیادی شکلیں یہ ہیں۔

ا ب ج د ر س ص ط ع ف ق ک ل م ن و ہ ی ے ھ

اس طرح اردو کے حروف ابجد میں بیس بنیادی علامتیں ہیں جو طالب علم کو ذہن نشین کرنی ہوتی ہیں۔ ان میں اعراب کو بھی شامل کر لیا جائے تو تعداد تیئیس ۲۳ ہو جاتی ہے جو کسی رسم الخط میں علامتوں کی کم سے کم تعداد ہے دوسرے تمام حروف نقطوں کے اضافے سے بن جاتے ہیں، لیکن یہ علامتیں املا میں کس طرح عمل کرتی ہیں اس کا ایک واضح نقشہ متعلم کے ذہن میں ہونا ضروری ہے جس کے لیے ایک لسانیاتی اصول کو سمجھ لینا مفید رہے گا

پہلے کسی مضمون میں علامتوں اور ذیلی علامتوں کا ذکر آ چکا ہے، علامت اور ذیلی علامت کا جو تصور ہے اس کے لیے انگریزی میں گرافیم —— (GRAPHEME) اور ایلوگراف (ALLOGRAPH) کی اصطلاحیں استعمال ہوتی ہیں اور تحریر میں ان دونوں کے درمیان وہی رشتہ ہوتا ہے جو زبان میں صوتیوں اور ذیلی صوتیوں کے درمیان یعنی ذیلی علامتوں کا ماحول متعین ہوتا ہے جہاں ایک ذیلی علامت استعمال ہوگی دوسری ذیلی علامت استعمال نہیں ہو سکتی گویا ذیلی علامتیں تکملی بٹوارے میں ہوتی ہیں مثال میں ہم نیچے کی یہ علامت (GRAPHEME) لیتے ہیں۔

ـــ

یہ وہ بنیادی علامت ہے جس پر نقطوں اور ط کے اضافے سے پانچ حروف بن جاتے ہیں لیکن یہ بنیادی علامت ٹوٹنے کے بعد جب مابعد کے کسی حرف سے جڑتی ہے تو اس کی تین ذیلی علامتیں (ALLOGRAPH) بن جاتی ہے،

۱ — ںـ + س ص ط ع ف ق و

۲ — ـر + ح م ہ

۳ — ـب + ا ب د ر ک ل ن[1]

پہلی علامت اپنے مقابل جن حرفوں سے جڑتی ہے وہ نمبر ۲ اور نمبر ۳ کے حرفوں سے نہیں جڑ سکتی اسی طرح دوسری علامت نمبر ۱ اور نمبر ۳ کے حرفوں کے ساتھ استعمال نہیں ہو سکتی، یہی حال نمبر ۳ کا ہے کہ یہ علامت نمبر ۱ اور نمبر ۲ کے حرفوں کے ساتھ نہیں آ سکتی اس کے علاوہ اس بنیادی علامت ب کو ہم کسی بھی حرف کے لیے استعمال کریں یہ ٹوٹی ہوئی شکلیں اس کی ذیلی علامتیں ہو جائیں گی یعنی اگر علامت ب ہے تو بـ بر ب اس کی ذیلی علامتیں ہوں گی،

ح ج چ ح خ ۔ نقطوں کے اختلاف سے یہ چار حروف بن جاتے ہیں جڑواں صورت میں اس کا نیم دائرہ ختم ہو جاتا ہے اس طرح اس کی ایک ہی ذیلی علامت لفظ کی ابتدا اور درمیان میں لکھی جاتی ہے لفظ کے آخر میں کوئی بھی علامت خواہ متصل ہو یا آزادانہ مکمل شکل میں لکھی جاتی ہے البتہ ا ب ک ل ن سے قبل خفیف سا فرق پیدا ہو جاتا ہے جسے ہم ذیل کی مثالوں میں محسوس کر سکتے ہیں

حا حب حک حل حس حط حع حف حق حو حج حم حد حر ۔ لیکن یہ فرق اتنا خفیف ہے کہ اسے غیر اہم مانا جا سکتا ہے

---

[1] ر اور ی ے کے ساتھ اس کی ایک اور ذیلی علامت استعمال ہوتی ہے (بر بی بے) لیکن اول تو ان شکلوں کا تعین مشکل ہے دوسرے اس طرح ذیلی علامتوں کی تعداد زیادہ ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ ک اگر الف یا ل مابعد سے متصل ہو تو ما قبل ذیلی علامت نمبر ۱ آئے گی (کچل ۔ بکان)

د ڈ ذ
ر ڑ ز ژ

ان حرفوں کے بارے میں کہا جا چکا ہے کہ یہ اپنے بعد آنے والے حرف سے نہیں جڑتے البتہ اپنے ماقبل سے جڑ جاتے ہیں بشرطیکہ یہ الف یا اسی گروپ کا کوئی حرف نہ ہو۔ ان میں د کی ذیلی علامت بھی استعمال ہوتی ہے یعنی جب ماقبل سے جڑتی ہے تو ـد کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور جب آزادانہ لکھی جاتی ہے تو د رہتی ہے، اور رائے اور دال کے درمیان فرق اس طرح قائم کیا جاتا ہے کہ جب ـد کے درمیانی حصے میں کوئی حرف جڑ جاتا ہے تو یہ دال ہے اور اگر اوپر کے سرے پر جڑتا ہے ـر تو یہ رائے ہے جیساکہ ذیل کی مثالوں میں۔

بد حد ھد — بر سر کر

س ص

ان میں سے ہر علامت پر نقطوں کے اضافے سے دوسرے حروف ش اور ض بن جاتے ہیں جڑواں صورت میں ان کا نیم دائرہ سمٹ کر ایک شوشہ باقی رہ جاتا ہے اور اس شوشے کی بنیاد پر ذیلی علامتوں کی نشان دہی کی جا سکتی ہے

سہ صہ + م ح ی (سماں ہضم عارضی)

سر صر + دوسرے تمام حروف مثلاً سدا۔ صدا۔ وغیرہ

س اور س کو آزادانہ تغیر میں سمجھا جاتا ہے یعنی کسی بھی علامت کو ایک دوسرے کی جگہ استعمال کیا جا سکتا ہے لیکن اصول املا کے نقطۂ نظر سے ان دونوں کا ماحول متعین کیا جا سکتا ہے وہ اس طرح کہ جب یہ حرف ب اور ن سے متصل ہو تو س کا استعمال ہونا چاہیے تاکہ شوشوں کی کثرت املا میں غلطی کا سبب نہ بن سکے دوسرے تمام حرفوں

سے قبل س کا استعمال ہونا چاہیے مثلاً

شباب، شناخت، ساحل، سحر، سدا

ط ظ ۔

یہ حروف خواہ جڑواں صورت میں لکھے جائیں یا آزادانہ ہمیشہ اپنی سالم شکل برقرار رکھتے ہیں اس لیے ان کا استعمال کوئی مسئلہ نہیں ہے۔

ع غ

جڑواں صورت میں ان حرفوں کا نیم دائرہ ختم ہو کر ایک شوشہ باقی رہ جاتا ہے اور یہ خصوصیت اردو کے ان تمام حرفوں کی ہے جو اپنے آخر میں ایک نیم دائرہ رکھتے ہیں۔ یہ حرف جب درمیانی حالت میں اپنے ماقبل اور مابعد دونوں سے متصل ہوتے ہیں تو اس کے استعمال کی مشق کرنی پڑتی ہے جو غیر اہل زبان کو بہت پریشان کرتی ہے اور اکثر ف اور ع کے درمیان فرق کرنا مشکل ہو جاتا ہے ملاحظہ ہو مغالطہ، مفارقت، اس کے علاوہ نجی تحریروں میں تو ان دونوں کا فرق صرف الفاظ ہی سے پہچانا جاتا ہے اس کے علاوہ آخری صورت میں جب کہ یہ علامت (ع) متصل ہو تو اس کلیے کا استثنا بھی ہے کہ آخری حالت میں اردو کے حروف سالم رہتے ہیں اور اپنی شکلیں نہیں بدلتے اس لیے کہ اس کی بنیادی شکل (ع) بدل جاتی ہے جیساکہ ان لفظوں میں

شمع، بالغ۔

ف، ق ۔ ان حرفوں کے درمیان بنیادی فرق نقطوں کا ہے اس لیے کہ جوڑ کی حالت میں ان کو صرف نقطوں ہی سے پہچانا جا سکتا ہے جیسا کہ ان لفظوں میں افق، واقف۔

ک، گ، ـ ۔ ان حرفوں کی اصل پہچان وہ مرکز ہیں جو ترچھی لکیر کی صورت میں اوپر کھینچے ہوئے ہیں لیکن وہ بنیادی علامت جس پر یہ مرکز لگے

ہوتے ہیں وہ تکمیلی ٹھوارے میں بھی ہوتی ہے یعنی الف اور ل سے قبل یہ
بنیادی شکل ایک گول دائرے کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور دوسری تمام
علامتوں سے قبل صرف ایک تخفیف شدہ صورت استعمال ہوتی ہے جیسا کہ ذیل
کی مثالوں میں

کام ۔ کل ۔ کب ۔ کس

ل ن — ان دونوں حرفوں میں نقطے کے فرق کے علاوہ ل
کی شکل کسی قدر طویل ہے ۔ اس کے علاوہ ن کی ب کی طرح تین ذیلی
علامتیں ہوتی ہیں اور ماحول بھی وہی ہے فرق صرف یہ ہے کہ ن کے لیے
ذیلی علامت کے اوپر ایک نقطہ لگایا جاتا ہے — ل کی جڑواں صورت
س، ص وغیرہ سے قبل اور ن ب کی ذیلی علامتیں یکساں ہوتی ہیں
سوائے اس فرق کے کہ ل پر کوئی نقطہ نہیں ہوتا مثلاً خالص، قابض
نس وغیرہ میں ۔

م — جوڑ کی صورت میں صرف اوپر کا سرا باقی رہ جاتا ہے، اکثر
کتابت میں الف اور ل سے قبل اس کی شکل ف یا ق سے ملتی جلتی ہوتی
ہے اور صرف نقطوں سے ان کا امتیاز ہوتا ہے مثلاً مَلک بمعنی فرشتہ،
فَلک بمعنی آسمان،

ہ — جوڑ کی صورت میں یہ علامت قطعاً مختلف ہوتی ہے اور
وہاں اس کی پہچان وہ الٹے پیش کی شکل ہے جس کا استعمال لازمی ہے
اس کے علاوہ جڑواں صورت میں اس کی ذیلی علامتیں بھی استعمال ہوتی ہیں
اس طرح کہ جب یہ اپنے مابعد سے متصل ہوتی ہے تو اس شکل میں لکھی جاتی
ہے ہ جیسا کہ ان الفاظ میں ہال، سوہن، لیکن ح م و سے قبل یہ
شکل استعمال ہوتی ہے ہ ہجوم، ہم، ہو (اس ذیلی علامت کو
دوسرے حرفوں سے قبل استعمال کرنا غلط ہے جیسا کہ اکثر راہب، رہن

وغیرہ لفظوں میں نظر آتا ہے[1]) اس کے علاوہ ایک ذیلی علامت دو حرفوں
کے درمیان استعمال ہوتی ہے اس طرح کہ ماقبل و مابعد دونوں سے متصل ہو یہاں
عام طور سے اس کو کہنی دار کہا جاتا ہے اور ان الفاظ میں پائی جاتی ہے، کہانی
بہو، تہران، کہہ، سہمہ (اس آخری صورت میں جو خفیف سا فرق ہے
اسے غیر اہم سمجھنا چاہیے)

اس علامت کو ہائے مختفی کے طور پر بھی استعمال کیا جاتا ہے آزادانہ
طور پر تو اس کی شکل میں کوئی فرق پیدا نہیں ہوگا لیکن جب یہ متصل استعمال
ہوتی ہے تو حرف ماقبل میں چھوٹا سا ایک نشان نیچے کی طرف نکال دیا جاتا
ہے اس طرح ملکہ، جذبہ ۔ اس کے علاوہ ہائے مختفی ہمیشہ لفظ کے آخر میں
آتی ہے اور اس کے ساتھ الٹے پیش کی علامت ؕ کا استعمال نہیں ہوتا
نیز اس علامت ہ کو ہکار آواز کے لیے ہرگز استعمال نہیں کرنا چاہیے
ہکار علامتوں سے ہائے ہوز کا کوئی تعلق نہیں ہے،

ھ — ہائے دو چشمی ایک صوری علامت ہے صوتی نہیں اور
یہ اردو والوں کا اجتہاد ہے جو انھوں نے عربی رسم خط میں کیا ہے چوں
کہ عربی میں ہکار آوازیں نہیں ہیں اس لیے وہاں ہکار علامتیں بھی نہیں ہیں
لیکن اردو نے ایک ہند آریائی زبان ہونے کی وجہ سے ان آوازوں کو
بہ تمام و کمال محفوظ رکھا ہے اور تحریر میں ان کے اظہار کے لیے ایجاد سے کام
لیا ہے چناں چہ اردو میں جتنی ہکار آوازیں ہیں ان کی سادہ آوازوں کی
علامتوں میں ھ اضافہ کر دی جاتی ہے ۔ اردو میں یہ پندرہ ہکار آوازیں
ہیں:

---

[1] البتہ اس کا ایک استثنا کہ ماقبل الف اور ل کی صورت میں مل جاتا ہے
شاہکار ۔ ہکلا وغیرہ میں ۔

ب پ ت ٹ ج چ د ڈ ر ڑ ک گ ل م ن

بھ، پھ تھ ٹھ جھ چھ دھ ڈھ رھ ڑھ کھ گھ لھ مھ نھ

د ڈ ر ڑ ۔ چوں کہ اپنے مابعد سے نہیں جڑتے اپنی اس خصوصیت کو انھوں نے یہاں بھی برقرار رکھا ہے اس خصوصیت کی وجہ سے اکثر الفاظ میں ایسا ہوتا ہے کہ و یا ر اپنے ماقبل سے متصل ہوتا ہے اور ھ اپنے مابعد سے مثلاً ش / دھ / ا / ر = سُدھار

لیکن اس سے حرف کی انفرادی حیثیت پر کوئی اثر نہیں پڑتا اور ہر حال میں ہکار علامت ایک منفرد علامت رہتی ہے

بہر حال اردو رسم الخط کے طریق تعلیم کا یہ ایک مختصر سا خاکہ ہے یہ وہ مباحث ہیں جو اردو اساتذہ کی تربیت میں زیر بحث لائے جا سکتے ہیں، اس طرح اردو رسم الخط اور طریق املا کے جو اصول اردو اساتذہ کے ذہن نشیں ہوں گے ان کو وہ پرائمری درجات میں حسب ضرورت استعمال کر سکتے ہیں اور ابتدا ہی سے طلبہ کو اس بے راہ روی سے روک سکتے ہیں جو اردو تحریر کے ساتھ روا رکھی جاتی ہے

اردو میں لسانیاتی شعور کا آغاز و ارتقا

جدید لسانیات نے زبان کے جن نئے تصورات کو پیش کیا ہے اردو میں وہ ابھی زیادہ معروف نہیں ہیں، آج بھی اردو اکثریت لسانیات کو تاریخ زبان سے تعبیر کرتی ہے، انگریزی میں فلالوجی کی اصطلاح زبان کی تاریخی حیثیت کو توضیحی لسانیات سے ممیز کرنے کے لیے استعمال ہوتی ہے لیکن لفظِ لسانیات کی معنوی حیثیت کے پیش نظر ہر وہ موضوع جو متعلق زبان ہے اسے لسانیات میں شامل سمجھنا چاہیے اور اگرچہ جدید لسانیات زبان کی صوتیات اور صرف و نحو کو بنیادی اہمیت دیتی ہے لیکن تاریخ زبان، معنیات، علم الاشتقاق، تدوین لغات، بلکہ اسلوبیات اور رسم الخط بھی اسی میں شامل ہو جاتے ہیں، اس طرح ہر وہ موضوع جو زبان کے کسی بھی پہلو سے بحث کرتا ہے وہ لسانیات ہے، لسانیات کی اس تعریف کے پیش نظر اگر تحقیق کی جائے تو اردو میں لسانیات کی تاریخ بھی اتنی ہی قدیم ہے جتنی خود زبانِ اردو۔

اردو زبان کی تاریخ کیا ہے ہماری بحث اس کی متحمل نہیں لیکن اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ حضرت امیر خسروؔ کے زمانے میں اس کی ایک غیر منعقدہ صورت موجود تھی جسے امیر خسرو نے زبانِ دہلوی کا نام دیا ہے امیر خسرو نے اپنی مختلف مثنویوں میں ہندوستانی زبانوں کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک لسانیاتی ذہن کے مالک تھے اور اپنے زمانے کی لسانی تحریکوں سے واقفیت رکھتے تھے، مثنوی "حضر خاں اور دول رانی" میں ہندی زبان کے صرف و نحو اور معانی و مفہوم پر جو بحث ملتی ہے نیز "غرۃ الکمال" کے دیباچے میں ہندوستان اور یہاں کی فارسی دانی کی جو تعریف ہے وہ بلاشبہ

ان کے لسانیاتی شعور کی غماز ہے ۔

ہمایوں کے زمانے میں حکیم یوسفی ہروی کی مثنوی " در لغاتِ ہندی " کا ذکر ملتا ہے ۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے خیال میں لسانیاتی نقطۂ نظر سے یہ سب سے قدیم تصنیف ہے جو اس بات کی شہادت ہے کہ پندرہویں صدی عیسوی سے قبل ہندوستانی یا اردو میں ایسے لغات لکھے جانے شروع ہو گئے تھے جن کی حیثیت نصاب کی تھی اور جن کے ذریعے عربی فارسی کے الفاظ سکھائے جاتے تھے بعد کو مغلیہ دور میں یہ سلسلہ برابر جاری رہتا ہے اور متعدد ایسے لغات لکھے جاتے ہیں جن کا مقصد الفاظ کے معنی سکھانا تھا یہاں اس تصنیف کا ذکر بھی مناسب ہے جو " خالق باری " کے نام سے حضرت امیر خسرو سے منسوب ہے ۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اسے پندرھویں صدی کی تصنیف بتاتے ہیں جب کہ متذکرہ بالا مثنوی " در لغاتِ ہندی " ہیں بھی اسی دور کی تصنیف ہے لیکن ان کے نزدیک تقدیم اسی " در لغاتِ ہندی " کو حاصل ہے البتہ ڈاکٹر مسعود حسین " خالق باری " کو بالتعیین ۱۶۲۱ء میں جہانگیر کے عہد کی تصنیف بتاتے ہیں بہر حال قطع نظر زمانی تقدیم و تاخر کے یہ مثنوی بھی زیر بحث موضوع کی ایک کڑی ہے

اورنگ زیب کے زمانے میں یہ لسانیاتی شعور کچھ اور فروغ پاتا ہے اور میر عبدالواسع ہانسوی اردو کا سب سے پہلا لغت " غرائب اللغات " ترتیب دیتے ہیں اس لغت کا مقصد اردو کے ذریعے عربی فارسی کے الفاظ سکھانا تھا اس لحاظ سے اس کی حیثیت بھی ایک طرح ایسے ہی نصاب کی ہو جاتی ہے جن کا اوپر ذکر ہوا تاہم یہ اپنی ترتیب اور ہیئت کے اعتبار سے بالکل مختلف فرہنگ کی حیثیت رکھتا ہے جس کی وجہ سے میر عبدالواسع ہانسوی کو اردو لغت نگاری میں اولیت حاصل ہو جاتی ہے لیکن اس فن میں جو فضیلت سراج الدین خان آرزو کو حاصل ہے وہ کسی اور کو نہیں ، خان آرزو نہ صرف یہ کہ ایک مستند لغت نگار تھے بلکہ اس فن کو انھوں نے کچھ اصول بھی دیے اور لسانیاتی غور و فکر سے روشناس کیا ، لہٰذا " نوادر الالفاظ " جو دراصل میر عبدالواسع کی غرائب اللغات ہی کی اصلاح یافتہ

صورت ہے اس سے ان کی صلاحیتوں کا اندازہ ہوتا ہے لیکن خان آرزو کے لسانیاتی شعور کے سلسلے میں ان کی تصنیف " مثمر " زیادہ قابل توجہ ہے جس میں ان کی سب سے اہم دریافت " توافق لسانین " ہے توافق لسانین کا مطلب کسی لفظ کا دو یا زیادہ زبانوں میں مشترک طور پر پایا جانا ہے اس طرح کہ الفاظ کبھی تو یکساں طور پر مشترک ہوتے ہیں کبھی معمولی اختلاف سے ، خان آرزو کی رائے میں اس توافق کے اصول کی بنیاد پر الفاظ کی اصلیت اور دوسرے لسانی کوائف کا پتہ لگانا چاہیے ، یہ خیال لسانیاتی نقطۂ نظر سے بڑی اہمیت رکھتا ہے اس لیے کہ یورپ میں جدید لسانیات کا آغاز بھی اسی توافق کی بنیاد پر ہوا ہے اس سلسلے میں ۱۷۸۶ء میں کلکتے میں سر ولیم جونز کا وہ تاریخی لکچر بنیادی اہمیت رکھتا ہے جس میں اسی توافق کی بنیاد پر پہلی بار سنسکرت اور لاطینی و یونانی زبانوں کے مشترک الاصل ہونے کی طرف توجہ دلائی گئی ، اسی خیال نے آگے بڑھ کر تاریخی لسانیات کی صورت اختیار کی جس میں زبانوں کے تقابلی مطالعے اور ان کی اصل کا پتہ لگانے کے لیے صوتیاتی عناصر پر نظر رکھنی پڑتی ہے ۔

لیکن یورپ میں جلدی اس تقابلی مطالعے پر تنقید و تبصرے کا رجحان شروع ہو جاتا ہے اور یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ بجائے مردہ زبانوں میں سر کھپانے کے زندہ زبانوں پر توجہ دی جائے ، یہی توضیحی لسانیات کا نقطۂ آغاز ہے جس کا باوا آدم جینوا کے ڈی ساسور کو مانا جاتا ہے لیکن ساسور نے تقابلی رجحان کو نظر انداز نہیں کیا البتہ اس نے مطالعۂ زبان کو دو شاخوں میں تقسیم کر دیا ، ایک " دو زمانی " دوسرے " ہم زمانی " ، اول الذکر کا تعلق اسی تقابلی مطالعے سے ہے جہاں ارتقائے زبان کی عہد بہ عہد کڑیوں کو مربوط کرنے کی کوشش کی جاتی ہے ، ثانی الذکر عنوان کے تحت کسی مخصوص عہد میں زبان کی اندرونی ساخت کا مطالعہ ہوتا ہے جس میں صوتیات اور صرف و نحو شامل ہیں ۔ اس طرح توافق

لسانیین، یہی وہ بنیاد بنتی ہے جو زبان کے مطالعے کو تاریخی منزل سے آگے توضیحی لسانیات تک لے جاتی ہے اس توافق کی طرف خان آرزو نے ولیم جونز سے پہلے توجہ دلائی تھی جو اس بات کی دلیل ہے کہ خان آرزو نہ صرف یہ کہ صوتیاتی شعور کے مالک تھے بلکہ زبانوں کی تقابلی مطالعے کی صلاحیت بھی رکھتے تھے، آرزو کی اس لسانیاتی حیثیت پر کم سے کم توجہ دی گئی ہے زیادہ تر ان کی ادبی حیثیت ہی کو سراہا گیا ہے حالاں کہ ضرورت اس امر کی ہے کہ خان آرزو پر بحیثیت ایک ماہر لسانیات تحقیقی کام انجام دیا جائے،

آرزو کے بعد انشاء اللہ انشا ایسی شخصیت ہیں جو اس تعارف میں سب سے نمایاں ہے، انشا کی "دریائے لطافت" کو اردو لسانیات کے ارتقا کی ایک اہم ترین کڑی مانا جاتا ہے لیکن سوال یہ ہے کہ "دریائے لطافت" کو اردو لسانیات کی تاریخ میں کوئی مقام دیا جا سکتا ہے اس لیے کہ یہ کتاب فارسی میں لکھی گئی ہے اور اردو والوں کا یہ عجیب و غریب رجحان رہا ہے کہ اردو میں یورپ کی زبانوں میں جو کام ہوا ہے اسے اردو کا تاریخی سرمایہ کبھی نہیں سمجھا حالاں کہ اہل یورپ نے انشا سے کافی پہلے اردو یا ہندوستانی پر بہت سے لغات اور قواعد کی کتابیں ترتیب دی تھیں جنھیں اردو کے تاریخ نگاروں نے کبھی لائق اعتنا نہیں سمجھا، لیکن فارسی میں لکھی گئیں اس طرح کی کتابوں کو (جن میں اردو شعرا کے "تذکرے" خصوصیت رکھتے ہیں) ہمیشہ اردو کی تاریخ سمجھا گیا ہے، اس کے جواب میں کہا جا سکتا ہے کہ اہل یورپ نے ہندوستانی کے یہ لغات اہل یورپ کے افادے کی غرض سے ترتیب دیے تھے جس میں لسانی نقطۂ نظر کے بجائے تجارتی نقطۂ نظر کارفرما تھا تو انشا نے "دریائے لطافت" بھی اردو والوں کے لیے نہیں لکھی تھی، پھر کیا وجہ ہے کہ اس کتاب کو اردو لسانیات کی تاریخ میں نقطۂ آغاز قرار دیا جائے جیسا کہ ڈاکٹر عبدالستار دلوی نے اپنی تالیف "اردو میں لسانیاتی تحقیق" کے

انتساب میں "دریائے لطافت" کو اردو میں جدید لسانیاتی شعور کا نقطۂ آغاز" قرار دیا ہے البتہ اس سلسلے میں خود انشا کی شخصیت کو اردو سے نسبت کی وجہ سے زیر بحث لایا جا سکتا ہے اس لیے کہ انشا ایک زبان داں ہی نہیں اہلِ زبان بھی تھے اور بہ حیثیت زبان داں انھوں نے اپنے زمانے کی مروجہ بولیوں اور اردو کی صرف و نحو پر جن موشگافیوں سے کام لیا ہے اس میں آج تک کوئی ان کا ہم سر نہیں ہے بلکہ حیرت ہوتی ہے جب وہ اردو حرفوں کی ترتیب میں اپنی صوتیاتی بصیرت کا ثبوت دیتے ہیں خصوصاً اردو کی مغنونہ اور ہکار آوازوں کے سلسلے میں انشا نے اردو کی ہکار آوازیں بشمول 'و' اور 'ی' سترہ شمار کی ہیں، اس طرح انشا نے اپنی تحقیق کے لیے خواص کی زبان کے بجائے عام بول چال کی زبان کو معیار بنا کر گہری لسانیاتی بصیرت کا ثبوت دیا ہے، تعجب یہ ہے کہ انشا کے بعد تمام ماہرینِ زبان اردو میں دس ہکار آوازوں کی تعلیم دیتے رہے ہیں انشا کی اس لسانیاتی حیثیت کی بنیاد اگرچہ "دریائے لطافت" ہی ہے لیکن اس کتاب کو اردو لسانیات کی تاریخ میں جگہ دیتے وقت ان کتابوں پر بھی غور کرنا پڑے گا جو یورپ کی زبانوں میں لکھی گئی ہیں حالاں کہ یہی وہ کتاب ہے جس نے اردو شاعری کی طرح اردو قواعد کا رشتہ بھی عربی فارسی روایت سے جوڑ دیا ہے، بقول پروفیسر مسعود حسین خاں "اردو قواعد کی عربی فارسی روایت اسی کتاب سے شروع ہوتی ہے" اکثر لوگ اس کو اردو قواعد کی سب سے پہلی ہندوستانی روایت مانتے ہیں لیکن ایسا کہتے وقت شاید وہ ان موضوعات کو نظر انداز کر دیتے ہیں جن میں "مصدر" اور "مضارع" کی بحث بھی شامل ہے حالاں کہ مصدر اور مضارع خالص فارسی اور عربی قواعد کے مسائل ہیں، بہرحال یہ انشا کا کارنامہ ہے جس سے جدید تحقیقات کے لیے مواد فراہم ہوتا ہے

انشا کے بعد اس فہرست میں شیخ امام بخش ناسخ کا نام آتا ہے ناسخ
کی لسانیاتی حیثیت تو وہ نہیں جو آرزو یا انشا کی ہے لیکن اردو شاعری
کی لسانی اور اسلوبیاتی لہروں کی سمت مقرر کرتے ہیں ان کا اور ان کے
متبعین کا بڑا ہاتھ ہے ناسخ کی اصطلاح اردو شاعری کی تاریخ کا ایک
اہم باب ہے جس کی ابتدا حاتم کے ہاتھوں دلّی میں ہوگئی تھی لیکن تاریخی
اور لسانی نقطۂ نظر سے ناسخ کی تحریک کو زیادہ اہمیت حاصل ہے، ناسخ
نے معانی و بیان استعمالِ لغات اور دوسری زبانوں کے الفاظ کے بارے
میں جو اصول بنائے ان کو لسانیاتی حیثیت حاصل ہے اس تحریک کو ان
کے تلامذہ آگے بڑھاتے ہیں جن میں میر اوسط علی رشکؔ اپنی لغت —
" نفس اللغۃ " کی وجہ سے قابلِ تذکرہ ہیں لگ بھگ اسی دور میں مظفر
علی اسیرؔ کا ذکر آتا ہے ان کی تصنیف " رسالۂ اضافت " ایک لسانیاتی
موضوع پر مشتمل ہے ۔

زبان و بیان کی اصلاح اور تحقیق و تنقید کا یہ رجحان برابر آگے
بڑھتا رہتا ہے چناں چہ امیر مینائی نے " محاورات و مصادر اردو " جلال
لکھنوی نے تذکیر و تانیث کے مسائل پر رسالہ " مفید الشعرا " اور ایک
رسالہ " قواعد اردو " نیز محمد ہادی رسواؔ نے سب سے پہلی اردو شارٹ
ہینڈ اور عشرتؔ لکھنوی نے " زبان دانی " " اصلاح زبان اردو " " قواعد
زبان اردو " " قواعد میر " " اصول اردو " اور " جان اردو " وغیرہ
ایسی کتابیں لکھیں جن کا تذکرہ اردو لسانیات کی تاریخ میں ناگزیر ہے ،
اردو کی تاریخ میں سر سیدؔ ایک بلند قامت شخصیت ہیں، ان کی
شخصیت کا یہ قامت اگرچہ اصلاحِ قوم اور اردو نثر نگاری کے میدان
میں ابھرتا ہے لیکن اپنے دور کی لسانی تحریکوں سے جو ان کا براہِ راست
رشتہ رہا ہے اور اس پس منظر میں اردو زبان کی تاریخ پر جو کچھ انھوں نے

سپردِ قلم کیا ہے اس کی بنیاد پر سر سید کو اردو لسانیات کی تاریخ میں نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔
سر سید کے زمانے میں اردو زبان کی تاریخ لکھنے کا رجحان شروع ہو جاتا ہے،
اس تاریخ میں سب سے پہلے محمد حسین آزاد کا نام آنا چاہیے، آزاد نے " آبِ حیات " میں
اردو کی آفرینش اور ارتقا کے بارے میں جو خیالات پیش کیے ہیں ان کا پایۂ اعتبار کچھ بھی ہی
لیکن اردو میں ارتقا پذیر لسانیاتی شعور کی وہ ایک کڑی ضرور ہیں اس کے بعد اہم تر کڑی
محمود شیرانی ہیں جن کی تحقیق " پنجاب میں اردو " اردو زبان میں خود ایک تاریخی حیثیت
رکھتی ہے جسے تحقیق زبان کے کسی بھی مرحلے میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، شیرانی نے اپنی
تحقیق کی بنیاد زیادہ تر تاریخی آثار و شواہد اور پنجابی کی ظاہری مماثلت پر رکھی ہے اور اس
سائنٹفک اور لسانیاتی نقطۂ نظر کی کمی محسوس ہوتی ہے جو پروفیسر مسعود حسین خاں کے یہاں
نظر آتی ہے، مسعود حسین خاں کی " مقدمہ تاریخ زبان اردو " ایسی کتاب ہے جس سے مصنف
کی سائنٹفک نظر اور لسانیاتی درک و بصیرت کا پتہ چلتا ہے، یہ کتاب اردو اور کھڑی
بولی کا رشتہ ہمیشہ کے لیے طے کر دیتی ہے چنانچہ آج یہ امر مسلّمہ ہو گیا ہے کہ اردو کھڑی
بولی کی ارتقا یافتہ صورت ہے، اس سلسلے میں مزید جن لوگوں کے نام لیے جا سکتے ہیں
ان میں پروفیسر زورؔ، پروفیسر احتشام حسین (ہندوستانی لسانیات کا خاکہ) شوکت
سبزواری (داستان اردو، اردو زبان کا ارتقا) اور شمس اللہ قادری (تاریخ
زبان اردو) وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ سے اردو میں جدید لسانیات کا آغاز ہوتا ہے
ان کی کتاب " ہندوستانی لسانیات " ایک طرف زبان کی ماہیت اور تاریخی لسانیات
پر بحث کرتی ہے دوسری طرف اردو زبان کی تاریخ پر مواد فراہم کرتی ہے لیکن اس
سلسلے میں آگے بڑھنے سے پہلے دو شخصیتوں کا ذکر ضروری ہے، ان میں ایک تو پنڈت
برج موہن دتاتریہ کیفیؔ ہیں، دوسرے ڈاکٹر عبدالحق۔ کیفیؔ کے یہاں جدید لسانیات
کا وہ شعور تو نہیں جھلکتا جو بعد کے ماہرین لسانیات کے یہاں ہیں تاہم اس میں کوئی
کلام نہیں کہ وہ ایک ماہر لسانیات تھے پروفیسر نارنگ " منثورات " کے مقدمے میں ان کو

"ماہرِ زبان" کہتے ہیں، کیفی کی لسانیاتی حیثیت کے لیے ان کے مضامین کا مجموعہ "منشورات" کا مطالعہ ضروری ہے جس میں "اردو لسانیات" "تذکیر و تانیث اور "اردو اور پنجاب" ایسے مضامین ہیں جو خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں، اسی طرح ڈاکٹر عبدالحق کے یہاں بھی جدید لسانیات کا کوئی اثر نہیں، لیکن زبان کی تحقیق اور اپنے دور کی لسانی تحریکات سے جو ان کا براہِ راست تعلق ہے نیز ان کی کتاب "اردو قواعد" ڈاکٹر عبدالحق کو اس صف میں جگہ دلانے کے لیے کافی ہیں۔

اب تک جس تاریخی مواد کا ذکر ہوا ہے وہ کسی نہ کسی عنوان لسانیات سے تعلق رکھتا ہے لیکن خود لسانیات پر اردو میں سب سے پہلی کتاب عبدالقادر سروری کی "زبان اور علمِ زبان" ہے جو لسانیات کی تاریخی اور توضیحی تمام شاخوں سے بحث کرتی ہے، چنانچہ زبان اور اس کی ماہیت، لسانیات کی تاریخ، صوتیات، تجصوصیات، صرف نحو، معنیات، تاریخی لسانیات وغیرہ جملہ موضوعات اس میں شامل ہیں لیکن کتاب کو پڑھتے ہوئے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مصنف نے انگریزی میں جو کچھ پڑھا ہے اسے من و عن اردو میں منتقل کر دینے کی کوشش کی ہے جس کی وجہ سے کہیں کہیں ترسیل کی ناکامی کے علاوہ یہ کتاب لسانیات سے واقف کاروں کے افادے تک محدود ہو کر رہ گئی ہے البتہ لسانیات پر اردو میں کام کرنے میں یہ کتاب ضرور مدد کرتی ہے خصوصاً اس کا وہ حصہ جو اصطلاحات پر مبنی ہے۔

جدید لسانیات کے سلسلے میں پروفیسر مسعود حسین خاں کو مزید اہمیت حاصل ہے اردو صوتیات پر ان کی انگریزی کتاب سے قطعِ نظر اردو میں انھوں نے نہایت وقیع مضامین لکھے ہیں ان مضامین کے لیے ان کی تصنیفات، شعر و زبان، زبان و ادب اور "اردو کا المیہ" کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے اس کے علاوہ پروفیسر گوپی چند نارنگ کی "اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو" ایک ایسی کتاب ہے جو اردو کے صوتیاتی مسائل سے واقفیت بہم پہنچاتی ہے نیز صوتیاتی نقطۂ نظر سے یہ ایک ایسی مفید کتاب ہے جو مبتدیوں کی تعلیمی ضرورت کو پورا کر سکتی ہے، اسی سلسلے میں پروفیسر موصوف کے

وہ مضامین بھی آجاتے ہیں جو کسی نہ کسی لسانیاتی پہلو کو منظرِ عام پر لاتے رہے ہیں، ایک اور اہم شخصیت پروفیسر گیان چند جین ہیں پروفیسر موصوف ایک عرصے سے لسانیات پر نہایت مفید اور معلوماتی مضامین لکھ رہے ہیں، ان کے اکثر مضامین پر مشتمل کتاب "لسانی مطالعے" عرصہ ہوا شایع ہو چکی ہے اس کتاب میں وہ مضامین زیادہ اہم ہیں جو اردو کے صوتیاتی مسائل پر مبنی ہیں ان مضامین کے مطالعے سے مصنف کی دقتِ نظر اور اردو صوتیاتی مسائل سے گہری واقفیت کا پتہ چلتا ہے۔

رسم الخط کے تعلق سے محمد اسحاق صدیقی کی کتاب "فنِ تحریر کی تاریخ" ایک اہم ضرورت کو پورا کرتی ہے یہ کتاب تحریر کی ایجاد و آغاز کے علاوہ اس قدیم تاریخ سے بحث کرتی ہے جو اردو رسم الخط کے رشتے سامی زبانوں سے ملا دیتی ہے نیز عربی رسم خط کے عہد بہ عہد ارتقا کی داستان بھی ہے، رسم الخط پر اور بھی بہت سی منتشر تحریریں ملتی ہیں، نیز خود لسانیات پر مضامین کی شکل میں بہت سا مواد موجود ہے، ڈاکٹر عبدالستار دلوی نے اپنی تالیف "اردو میں لسانیاتی تحقیق" میں اکثر مضامین کو یکجا کرنے کی کوشش کی ہے جو قابلِ ستائش ہے، اس کے علاوہ لسانیات پر حال ہی میں کچھ اور کتابیں آئی ہیں، تحقیق کے میدان میں بھی اس طرف پیش قدمی ہوئی ہے اس طرح اردو میں لسانیات کا قافلہ رفتہ رفتہ آگے بڑھ رہا ہے لیکن ہنوز رفتار سست ہے، تاہم مقامِ شکر ہے کہ اردو والوں نے لسانیات کی اہمیت کو تسلیم کر لیا ہے۔

اردو میں لسانیاتی اصطلاحیں

جب کوئی زبان بول چال کی سطح سے اٹھ کر علمی مقاصد کے لیے استعمال کی جانے لگتی ہے تو اس میں اصطلاحات کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے جو ایک طرف تو زبان کی کم مائگی کو ظاہر کرتا ہے دوسری طرف ان ارتقائی منازل کی نشان دہی بھی کرتا ہے جن کو وہ زبان لسانی میدان میں طے کر چکی ہوتی ہے اس لیے کہ ہر بولی کے مقدر میں علمی و ادبی زبان کا درجہ نہیں ہوتا اور جب یہ درجہ مقدر ہو جاتا ہے تو اصطلاحات کے مسئلے کو اس زبان کے اشتراک و تعاون سے حل کیا جاتا ہے جس سے متعلقہ زبان کا علمی و ادبی رشتہ ہوتا ہے، اردو ایک آریائی زبان ہے اس کی ساخت اور بنیادی صوتیات کا رشتہ ہندوستانی زبانوں سے ہے لیکن علمی و ادبی بلکہ تہذیبی سطح پر بھی اس کا دامن ہمیشہ عربی و فارسی سے بندھا رہا ہے جس کے نتیجے میں اردو کو وہ بے شمار الفاظ ملے ہیں جنھوں نے نہ صرف یہ کہ اظہار کے پیرائے متعین کیے ہیں بلکہ اس کا لسانی رشتہ بھی عربی فارسی تک پہونچا دیا ہے چنانچہ آج اگر اردو زبان کا کوئی لغت لکھا جاتا ہے تو حقیقت میں یہ عربی فارسی الفاظ کا لغت ہوتا ہے اسکولوں اور کالجوں میں اردو الفاظ کے معنی لکھنے کا مطلب عربی فارسی الفاظ کے معنی لکھنا ہے، یوں انشا نے "رانی کیتکی کی کہانی" لکھ تو دی جو خالص ہندوستانی الفاظ پر مشتمل ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ اردو کے فطری انداز تحریر میں ایک بھی ایسا اقتباس لکھا جانا مشکل ہے جس میں کوئی عربی یا فارسی کا لفظ استعمال نہ ہوا ہو تا آنکہ اس کا التزام نہ برتا جائے اور کسی علمی بحث میں تو یہ التزام بھی ناممکن ہو جاتا ہے، چوں کہ کسی علمی مسئلے کو بغیر اس کی مصطلحات کے نہیں برتا جا سکتا اور جیسا کہ اوپر ذکر ہوا اس سلسلے میں متعلقہ زبان ان زبانوں کا اشتراک و تعاون حاصل کرتی ہے جن سے اس کا علمی و ادبی رشتہ ہوتا ہے اردو کا یہ رشتہ جیسا کہ ظاہر ہے عربی و فارسی سے ہے چناں چہ جب بھی اصطلاحات کا مسئلہ پیدا ہوا ہے اردو نے ان ہی زبانوں کی طرف رجوع کیا ہے، جہاں تک قدیم علوم کا تعلق ہے اردو میں یہ علوم براہ راست عربی فارسی سے آئے ہیں اس لیے یہاں اصطلاحات کا کوئی مسئلہ پیدا نہیں ہوا اور اردو نے عربی فارسی

اصطلاحات کو اپنے لغات کا حصہ بنا کر ہی استعمال کیا، لیکن جدید سائنس ہندوستان میں انگریزی کے واسطے سے آئے ہیں اس لیے اردو کے سامنے اس میدان میں ہمیشہ اصطلاحات کا مسئلہ رہا ہے۔

ہندوستان میں وہ علوم جو انگریزی کے واسطے سے آئے ہیں ان میں "جدید لسانیات" سب سے نیا علم ہے یورپ اور امریکہ میں اس پر نہ صرف یہ کہ بہت بڑا علمی و تحقیقی ذخیرہ فراہم ہو چکا ہے بلکہ وہاں لسانیاتی دبستان بھی قائم ہو چکے ہیں ہندوستان میں جنوبی ہند کی زبانوں میں لسانیات پر خاصا ادب پیدا ہو چکا ہے لیکن اردو میں ابھی اس کا بچپن بھی شروع نہیں ہوا ہے جس کی وجہ سے لسانیاتی اصطلاحیں اردو میں نہ صرف یہ کہ عام نہیں ہیں بلکہ اکثر غیر متعین ہیں قطع نظر ان اصطلاحوں کے جن کا ترجمہ ہی نہیں ہوا ہے۔ ادھر گذشتہ چند برسوں میں کچھ لوگوں نے سنجیدگی سے لسانیات کی طرف توجہ کی ہے اور برابر کچھ نہ کچھ لکھا جا رہا ہے تاہم یہ ایک سنگین حقیقت ہے کہ "جدید لسانیات" پر اردو میں اب تک صرف ایک کتاب ہے عبد القادر سروری کی "زبان اور علم زبان" ڈاکٹر عبد القادر سروری ایک ادبی شخصیت تھے اور اردو کے ساتھ یہ ایک افسوسناک حقیقت رہی ہے کہ اس کے جتنے بھی قلم کار ہوئے ہیں بیش تر یا تو وہ ادبی شخصیتیں ہیں یا عربی فارسی کے عالم چناں چہ اردو کے ماہرین لسانیات بھی اہم ترین ادبی شخصیتیں ہیں ان کا اصل میدان ادب ہے لسانیات کو انھوں نے اضافی حیثیت میں برتا ہے پھر بھی غنیمت ہے کہ انھوں نے لسانیات پر کچھ مواد فراہم کر دیا ہے بہر حال "زبان اور علم زبان" جدید لسانیات پر چوں کہ اردو میں سب سے پہلی کتاب ہے اس لیے لسانیاتی اصطلاحیں بھی سب سے پہلے اسی کتاب میں نظر آتی ہیں جن میں کچھ اصطلاحیں تو یقیناً مصنف کی دین ہیں جب کہ کچھ اصطلاحیں غیر شافی بھی ہیں۔

لسانیات کا اہم ترین موضوع صوتیات ہے، انگریزی میں اس کی تین اقسام سے بحث کی جاتی ہے (۱) ARTICULATORY (۲) ACCOUSTIC اور (۳) AUDITORY، اردو میں ARTICULATORY PHONETICS کا کوئی ترجمہ نہیں ملتا، ہم اسے "کلامی صوتیات" کہہ سکتے ہیں، یہ صوتیات کی وہ شاخ ہے جس میں آوازوں کی عملی ادائگی سے بحث کی جاتی ہے اور چوں کہ آوازوں کے ادا کرنے میں

جسم کے مخصوص اعضا بھی حرکت میں آتے ہیں اس لیے ضمنی طور پر اس میں عضویاتی مطالعہ بھی شامل ہو جاتا ہے جس کی وجہ سے اس کو PHYSIOLOGICAL-PHONETICS بھی کہتے ہیں، ڈاکٹر سروری نے اس کا ترجمہ "عضو فعلیاتی صوتیات" کیا ہے جب کہ ڈکشنری میں اس کا ترجمہ "عضویاتی صوتیات" آسانی سے مل جاتا ہے۔ AUDITORY اور ACCOUSTIC ان دونوں اصطلاحات کا ترجمہ ڈاکٹر سروری نے "سمعی صوتیات" کیا ہے، ڈاکٹر گیان چند جین نے صرف ACCOUSTIC PHONETICS کا ترجمہ دیا ہے، یہ صوتیات کی وہ شاخ ہے جو آواز کے پیدا ہونے کے بعد سے سامع تک پہونچنے کے درمیانی عمل سے بحث کرتی ہے اور AUDITORY, PHONETICS عمل سماعت سے بحث کرتی ہے اس لیے اس دوسری اصطلاح کا ترجمہ "سماعتی صوتیات" کیا جا سکتا ہے۔

انگریزی میں "کلامی صوتیات" کے مقابل کسی مخصوص زبان کے صوتیاتی مطالعے کو PHONOLOGY کہتے ہیں، ڈاکٹر سروری نے اس کا ترجمہ "ارتقائی صوتیات" کیا ہے جو غالباً اس پس منظر میں ہے کہ کسی بھی زبان کا صوتی نظام ارتقا پذیر ہوتا ہے لیکن یہ ترجمہ صوتیات کی تقسیم کا احساس پیدا کرتا ہے جیسا کہ اوپر "کلامی صوتیات" یا "سمعی صوتیات" کا ذکر ہوا، ڈاکٹر گیان چند جین نے اس کے لیے "تجصوتیات" کی اصطلاح استعمال کی ہے، صوتیات میں لگا ہوا یہ سابقہ کسی نئے تصوّر کی طرف رہنمائی کرتا ہے اس لیے اس کو ایک شافی ترجمہ کہہ سکتے ہیں لیکن موصوف نے اسی اصطلاح کو PHONEMICS کے لیے بھی استعمال کیا ہے، ڈاکٹر سروری نے PHONEMICS کے لیے "صوت تجزیہ" کی اصطلاح استعمال کی ہے، ہر چند کہ ان دونوں کی بحث کا میدان ایک ہی ہے لیکن یہ دو مختلف اصطلاحیں ہیں اس لیے PHONEMICS کے لیے "صوت تجزیہ" ایک مناسب اور امتیازی اصطلاح رہے گی تجصوتیات ہی کی بحث میں PHONEME کا ترجمہ صوتیہ (صوتی اکائی) ایک بہترین اصطلاح ہے جو ڈاکٹر سروری نے استعمال کی ہے لیکن ALLOPHONE کا ترجمہ انھوں نے "ہم صوت" کیا ہے اور غالباً ان ہی کی پیروی میں ڈاکٹر گیان چند جین نے بھی "ہم صوت" استعمال کیا ہے جس کی

معنوی حیثیت بڑا اشتباہ پیدا کرتی ہے اس لیے کہ ALLOPHONES تو آوازوں کے فرق سے پیدا ہوتے ہیں اس طرح کے معنی کی تفریق واقع نہیں ہوتی لہٰذا "ذیلی صوتیہ" اس کا ایک مناسب ترجمہ ہو سکتا ہے اور "ہم صوت" تو HOMOPHONE کا بنا بنایا ترجمہ ہے اس طرح "معنیات" میں SEMEME کا ہو بہو ترجمہ معنیہ (معنوی اکائی) ہے۔

صوتیات کی بحث میں ARTICULATION ایک اہم اصطلاح ہے اردو میں اس کے لیے "تلفظ" کا لفظ استعمال ہوتا ہے جو ظاہر ہے ایک غیر مناسب ترجمہ ہے اس لیے کہ "تلفظ" کے معنی لفظ کی ادائیگی ہے اور یہ لفظ PRONUNCIATION کا ترجمہ بھی ہے، آوازوں کے عمل سے بحث کرتے ہوئے ARTICULATION کے لیے اکثر اردو میں لفظ "ادائیگی" استعمال ہوتا ہے جو مناسب ترسیل کا کام تو دیتا ہے لیکن یہ اصطلاح کے طور پر استعمال نہیں ہوتا اس لیے اس کے ترجمے کے لیے "صوت" ہی کو بنیاد بنائیں تو بہتر ہوگا چونکہ اس لفظ کے معنی آواز کی ادائیگی ہے اور "آلۂ نطق" جو کسی آواز کے پیدا ہونے میں مدد دیتا ہے اسے ARTICULATOR کہتے ہیں ہم جس کا ترجمہ "صوت کار" کر سکتے ہیں اسی طرح ARTICULATORY SYSTEM کو نظامِ صوت کاری کہہ سکتے ہیں۔

MORPHOLOGY لسانیات کی وہ شاخ ہے جس میں الفاظ کی تشکیل سے بحث کی جاتی ہے اس لیے ڈاکٹر سروری نے اس کا ترجمہ "تشکیلیات" کیا ہے جب کہ صرف کی موجودگی میں کسی نئی اصطلاح کی ضرورت ہی نہیں ہے "تشکیلیات" ہی کی مناسبت سے انھوں نے MORPHEME کا ترجمہ "تشکیلیہ" کیا ہے یہ چوں کہ کسی مادے میں سابقوں یا لاحقوں کی صورت میں نئے الفاظ کی تشکیل میں مدد دیتا ہے اس لیے یہ ایک مناسب اصطلاح ہو سکتی تھی لیکن اول تو یہ خود اپنی جگہ ایک بھاری لفظ ہے دوسرے ALLOMORPH کا ترجمہ "ذیلی تشکیلیہ" اور زیادہ غیر فصیح ہو جاتا ہے (ڈاکٹر سروری نے اس کا ترجمہ "ہم تشکیل" کیا ہے) ڈاکٹر عبدالستار دلوی

نے MORPHENE کا ترجمہ "لفظیہ" کیا ہے لیکن "لفظیہ" تو LEXEME کا ہو بہو ترجمہ ہے اس لیے صرف کی بحث میں اس کو استعمال نہ کرنا چاہیے، ڈاکٹر گیان چند جین نے لفظ "مارفیم" ہی استعمال کیا ہے جو زیادہ شیریں اور سبک ہے اور ہم آسانی سے "ذیلی مارفیم" کی اصطلاح بنا سکتے ہیں اور اس طرح اس رجحان کو بھی تقویت ملتی ہے کہ ہمیں زبردستی ترجمے کرنے کی ضرورت نہیں دوسری زبانوں کے مناسب الفاظ ہمیں بے دھڑک لے لینے چاہییں انگریزی میں

CONTRASTIVE اور COMPARATIVE LINGUISTICS

LINGUISTICS دو مختلف مباحث ہیں اردو میں ان دونوں کا ترجمہ "تقابلی لسانیات" ملتا ہے، اوّل الذکر موضوع کے تحت "ہم رشتہ" زبانوں کا تاریخی مطالعہ ہوتا ہے جب کہ ثانی الذکر میں ان عناصر پر نظر رکھنی ہوتی جو دو زبانوں کی باہمی تفریق کو ظاہر کرتے ہیں ان تفریقی عناصر پر زبان کی تعلیم میں توجّہ دی جاتی ہے لہذا —————— CONTRASTIVE LINGUISTICS کو "تفریقی لسانیات" کا نام دیا جا سکتا ہے، صوتیات کے سلسلے میں انگریزی میں دو اصطلاحات استعمال ہوتی ہیں NASAL اور NASALISED اردو میں ان دونوں کا ترجمہ انفی ملتا ہے "انفی" وہ آوازیں ہیں جو ناک (انف) کے ذریعہ ادا ہوتی ہیں لیکن انگریزی کی اصطلاحیں ان کے فرق کو بھی واضح کر دیتی ہیں جب کہ اردو میں ایسا نہیں ہے NASAL وہ آوازیں ہیں جو فمی آوازوں سے ممتاز ہوتی ہیں اور یہ صرف مصمتے ہوتے ہیں جب کہ NASALISED ایسے مصوتے ہوتے ہیں جو منھ اور ناک دونوں سے بیک وقت ادا ہوتے ہیں اس لیے اس امتیاز کی خاطر NASAL کو انفی اور NASALISED کو مغنون کہنا زیادہ مناسب رہے گا۔

بہر حال اردو میں لسانیات کے تعلق سے یہ چند اصطلاحات ہیں جن پر اردو کے ارباب حلّ و عقد غور فرما سکتے ہیں۔

⁂